اعداد وتقديم
بول هيرنادي

ما هو النقد؟

ترجمة : سلافة حجاوي
مراجعة : د. عبدالوهاب الوكيل

الطبعة الاولى لسنة ـ ١٩٨٩

www.attaweel.com

www.attaweel.com

وزارة الثقافة والاعلام

دار الشؤون الثقافية العامة

بغداد ١٩٨٩

www.attaweel.com

سلسلة المائة كتاب

تصدر عن

دار الشؤون الثقافية العامة

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير

الدكتور محسن جاسم الموسوي

حقوق الطبع محفوظة

تعنون كافة المراسلات

لرئيس مجلس ادارة دار الشؤون الثقافية العامة

العنوان

اعظمية ـ ص.ب ٤٠٣٢ ـ تلكس ٢١٤١٣٥

بغداد ـ العراق

العنوان البرقي ـ فاق ـ تلفون ٤٤٣٦٠٤٤

www.attaweel.com

ما هو النقد ؟

اعداد وتقديم

بول هيرنادي

ترجمة : سلافة حجاوي

مراجعة : د. عبدالوهاب الوكيل

الطبعة الاولى لسنة ـ ١٩٨٩

www.attaweel.com

www.attaweel.com

الفهرست

(١) النقد كعرض وتقويم واتصال .... بول هيرنادي ٧
(٢) الإشكال في مشكلة النقد .... فرانسيز سبارشوت ١٦
(٣) سؤال منطقي : « ما هو النقد ؟ » .... جون م. ايليس ٢٨
(٤) الشرح والإقناع :
نموذجان للنشاط النقدي .... ستانلي فيش ٤٢
(٥) ثلاث خواطر حول النقد .... مورس بيكهام ٤٩
(٦) النقد والمتعة والصدق
نموذجة للبيانات النقدية .... ماري ـ لوريان ٦٣
(٧) ما الذي يمكن للبنيوية ان تقدمه لنا .... سوزان روبين سليمان
(٨) الصدق النقدي خطأ ضروري .... والاس مارتن ٩٠
(٩) فليحيى الصوت : النقد وتدريس الأدب .... روجر شاتوك ١٠٩
(١٠) النقد ، اللاجزم ، والمفارقة .... جوفري هارتمان ١٢٠
(١١) نظرة وظيفية للنقد .... ماريوجي. ڤالديس ١٣٢
(١٢) الأدب ونظرية التأويل .... هانز روبرت جوس ١٤٠
(١٣) اسم وطبيعة النقد .... مونرو بيردسلي
(١٤) الثقافة الأدبية : أو، لماذا نحن الآن بحاجة
الى ثلاثة أنواع من النقد .... وين سي. بوث ١٦٢
(١٥) فن بدون نقاد ونقاد بدون قراء .... ماري برات ١٧٩
(١٦) العلاقات الاجتماعية للنقد .... ريتشارد اوهمان ١٩١
(١٧) البحث عن الحقيقة الذاتية .... مارتن ايسلن ٢٠١
(١٨) النقد وأوضاعه المؤسسية .... هربرت ليندينبرغر ٢١٤
(١٩) حول النقد النسوي .... كاترين ستيمبسون ٢٢٧

www.attaweel.com

(٢٠) النقد بصفته تعاملاً .... نورمان هولاند ٢٣٧
(٢١) هل النقد أدب ؟ .... كاري نيلسون ٢٤٧
(٢٢) النقد : كشف واغلاق المعنى .... مايكل مكاتليس ٢٦٢
(٢٣) النقد فن ثانوي .... موري كريغر ٢٧٣
(٢٤) ملحق
النقد الأدبي نظرة تاريخية .... رينيه ويلياك ٢٨٨

www.attaweel.com

(١)

المقدمة

النقد كعرض وتقويم واتصال

بول هيرنادي

إن هذه المجموعة التي تضم ثلاثة وعشرين رداً على سؤال « ما هو النقد ؟ » تعقب كتاباً سابقاً تناول فيه ثمانية عشر ناقداً سؤالاً مماثلاً في بساطته الخادعة ، « ما هو الأدب ؟ ». ان مثل هذه التساؤلات الأساسية تشكل في العادة منطلقاً لخلافات واسعة. غير ان المقالات اللاحقة من شأنها ان تستهوي أولئك القراء الذين يؤثرون مجابهة المشاكل المزعجة على التخلي عن الأسئلة الجوهرية.

يقدم القسم الأول ، المعنون « لماذا نعرف النقدوكيف ؟ » بعض الحجج المؤيدة أو المناهضة لمحاولة تعريف النقد ، اضافة الى الأدلة الوافرة على امكانية انجاز هذه المحاولة بنجاح. بل ان الحجج المقنعة في مناهضتها لتعريف النقد سوف تطلعنا على الكثير مما يتعلق بموضوعها الذي يجب عدم تعريفه. أما المجموعات الثلاث الآتية من المقالات ، فهي تلقي الضوء على النقد بصفته عرضاً وتقويماً وإتصالاً ، ودون ان يتم تجاهل الجوانب الأخرى للكتابة عن تجربة المرء القرائية ، يؤكد القسم الثاني على الفهم ، والقسم الثالث على القيمة ، والقسم الرابع على دوافع وبلاغة حديث الناقد . ان معظم نماذج النقد المنشور تعمد بالطبع الى إيصال ملاحظات ومقاييس ناقد معين في مواجهة ما لا يحصى من المقاييس والملاحظات السابقة. وقد تطلب ذلك وجود موجز تاريخي لاتجاهات فهم الذات الرئيسة لدى النقاد ، حيث تم توفير ذلك في ملحق.

www.attaweel.com

تمثل المساهمات الثلاث والعشرون التي يضمها هذا الكتاب نفس عددها من المناهج النقدية. في الآن ذاته ، فان معظم المؤلفين يبدون تعاطفاً واعياً ازاء خيارات عديدة أخرى لمواقفهم الخاصة. لذلك فان ما قمت به من تصنيف للمقالات وفقاً لقيمها الرئيسة ، كان لابد وان يكون تعسفياً ، وما الاستعراض السريع الآتي لمحتويات الكتاب إلا مجرد رغبة في توفير التوجيه الأولي للقارىء في خضم هذه المحاولات ذات الأصوات المتعددة. كذلك تنتهي المقدمة ببيان قصير يتضمن بعض الآراء التي كونتها أو تعلمت ان أثق بها في سياق إعدادي لهذا الكتاب.

يبدأ القسم الأول بنبرة هجومية. ففي حديثه عن « الإشكال في مشكلة النقد » ، يقر فرانسيز سبارشوت Francis Sparsott بوجود عدد من الأهداف والممارسات النقدية الواضحة . غير انه يخلص الى القول بان معظم أسباب تعريف النقد هي أسباب عويصة لأنها ذات طاقة تقييدية. لذلك فان بقية الكتاب هو استنباط لمختلف أنواع الدفاع العلني أو الضمني في مواجهة هذا الاتهام. يناقش جون م. إيليس John M. Ellis منطق سؤال « ما هو النقد ؟ » ولا يقترح له « تعريفاً » أو « بيان واقع » وإنما « توصية معيارية » يمكن اثبات فاعليتها في ضوء الحاجات المعينة الراهنة ، حيث « يجدر بالنقاد اليوم ان يرفضوا الصعادات المفاهيمية التي يطلقها زملاؤهم المفرطون في التجريد أو النرجسية » ، ودع النص « يتحدث عن نفسه من خلال الانتباه الى توكيداته ». وفي « الشرح مقابل الإقناع : نموذجان للنشاط النقدي » ، يختار ستانلي فيش Stanley Fish النموذج الثاني وذلك انطلاقاً من انه « لا يوجد غير الادراك المنحاز أو المنظوري وحيث يدور السؤال حول أي من المنظورات المعنية على نحوٍ متساوٍ هي التي سيتم تشكيل النص بها ». وفي « ثلاث خواطر حول النقد » ، يميز موريس بيكهام Morse Pekham أولاً بين كل من « البيانات التفسيرية » و « احكام الكفاءة » و « نسبة القيمة » حيث لا تتم نسبة القيمة للنصوص ، وإنما للأشخاص الذين ينسبون القيمة ، ثم يجادل في ان النقد بأسره يفترض وجود تمايز بين الفعل والاداء المحكوم بالدور ، وذلك بصفتهما مظهرين من مظاهر السلوك الانساني ، ثم يعزو الحالة الراهنة للنقد التي هي

www.attaweel.com

« غير مرضية جداً » ، الى الموقف الطوبائي شبه الديني من الأدب والى الضغوط الاقتصادية التي تجبر مدرسي الجامعات والكليات على اللجوء الى النشر.

وفي « النقد ، المتعة والصدق : نمذجة للبيانات النقدية » يصنف ماري — لور ريان Maria — laure Ryan الأقوال وفقاً للدافع الرئيس الذي قد يكون دافعاً للتحفيز على الفعل أو لتوفير المعلومات أو المتعة. ثم يعيد تقسيم الحديث النقدي المعلوماتي حول الأعمال الأدبية ذات المتعة الى ثلاثة أصناف تقل تدريجياً صرامة شروط صدقها هي : الأوصاف (وتتضمن الخلاصات وإعادة الصياغة وكذلك التحليل اللغوي) والتفسيرات (توجهها نحو العالم الخيالي ، ورسالتها للعالم الواقعي ، أو سماتها ككيان لفظي) والأحكام (التي تتراوح في صدقها كما تتراوح في قدرتها على الاقناع).

يركز القسم الثاني على عرض الناقد للأعمال الأدبية بطرق قابلة للتوافق : كالتحليل البنيوي ، والتركيب النظري ، والاداء التفسيري ، والتفسير التأويلي وغير ذلك. ففي « ما الذي يمكن للبنيوية أن تقدمه لنا ؟ » ترى سوزان سليمان Susan Rubin Sulaiman ان هناك اتجاهاً متزايداً نحو النظر الى البنيوية والتأويل كشريكين محتملين ، يوفر كل منهما للآخر ذلك البُعد الذي ينقصه ». أما والاس مارتن Wallace Martin ، فيصر على قصور أي إطار مفاهيمي على نحو لا مفر منه ، وهو يرى ان « الصدق النقدي خطأ ضروري » غير انه يرى ان النظرية غير المقنعة إنما تقوم بوظيفة إيجابية « فغياب الافتراضات التي تقدمها إنما يحول دون ظهور رؤى مضادة لها ». وفي « فليحى الصوت : النقد وتدريس الأدب » يحذر روجر شاتوك Roger Shattuck من مغبة التفكيك التحليلي والتنظير المفرط ، ويدعو الى التفسير الشفوي — « القراءة الفعلية بصوت مرتفع لمقطع قصير » بصفته أفضل طريقة لإثبات مصداقية الرأي النقدي بالايضاح. أما جوفري هارتمان Geoffrey Hartman ، فيميز في « النقد ، اللا جزم والمفارقة » حديث الناقد « الارجائي » عن التفسير التخصصي التمهيدي ، و « يقينية التفسير التدريسي التطبيقي » حيث يجدر بالناقد الانساني إدراك ان « الإبقاء على قصيدة في البال هو الإبقاء عليها هناك ، وليس تفصيلها الى أية معانٍ ممكنة ». وفي نظرة وظيفية للنقد » يطالب ماريو فالديس Mario Valdes ان يعمد

www.attaweel.com

الناقد الى مساعدة القراء الأخيرين للدخول في حوار ذاتي ـ تشاركي حول تجربتهم القرائية ، وتطوير إدراكهم الذاتي بصفتهم « منتجين مشاركين » في تخيلهم لعالم خاضع للتجربة. اما هانز روبرت جوس Hans R. Jauss ، فينضم الى هانز غيورغ غادامار Gadamar في رؤيته للفهم والتفسير والتطبيق لثلاث مراحل متداخلة في عملية تأويلية واحدة لنصٍ ما ، ويجادل في ان التجربة الجمالية الأولية للفهم الادراكي إنما تقود من خلال التفسير اللغوي الحرفي الى الوعي التاريخي الذي يؤدي بالقارىء الى احتلال موقعه ضمن إطار التقاليد.

تناقش مقالات القسم الثالث بعض الطرق التي ينتهجها النقاد في توليد ، قمع ، تقديم إخفاء و/أو اعادة النظر في احكام القيمة. ان نظرة مونرو بيردسلي Monroe Beardsey لـ « اسّم وطبيعة النقد » تدفعه الى النظر في « التخمين التحليلي » للخصائص المرغوب فيها أو غير المرغوب فيها جمالياً بانه المسؤولية الرئيسة لنقاد الأدب. وفي « الثقافة النقدية : أو لماذا نحن الآن بحاجة الى ثلاثة أنواع من النقد » يدعو وين بوث Woyne Booth الى نقد أخلاقي وسياسي اضافة الى (صحافة راقية تكون قادرة على منح الجمهور احكاماً مدروسة بدقة بشأن ما (هو جيد للروح وما هو جيد للمجتمعات.) وفي « فن بدون نقاد ونقاد بدون قراء » ترثي ماري برات Mary Pratt تلك الفجوة القائمة بين النقد « الأكاديمي بدرجة رئيسة » والثقافة الجماهيرية العريضة التي تفتقد من يرشدها ، وتقترح لِكلا المعسكرين انه إذا تم وضع « الكتلة اللا معقولة وبانتغروبل في غرفة واحدة ، لما ابتلع احدهما الآخر ، بل سيعمدان فقط الى تبادل الملاحظات ».

وفي « العلاقات الاجتماعية للنقد » يجادل ريتشارد أوهمان Richard Ohmann في انه « لكي يتم وضع مقاييس ، لابد من الانغمار في المناورات الآيديولوجية التي يتم خلالها تعميم مصالح وقيم طبقة أو جماعة ما وتقديم هذه المصالح والقيم كما لو انها مصالح وقيم الجميع ». ويرى مارتن إيسلن Martin Esslin بان النقد هو « البحث عن الحقيقة الذاتية » التي تقود عبر جدلية الآراء في مرحلة معينة وضمن التقدم التاريخي ، الى تأسيس شرعة ادبية مؤقتة. « فإذا كان الشعراء هم المشرعون غير المعترف بهم للعالم ، فان النقاد هم الهيأة المنتخبة من أجل وضع هذه التشريعات موضع التنفيذ ».

www.attaweel.com

يعالج القسم الرابع حديث الناقد بصفته استجابة ذاتية ، وتعبيراً إتصالياً ذاتياً ، وتقنيناً نصّياً ، أو خلقاً لأعمال فنية ثانوية. ففي النقد وأوضاعه المؤسسية » بذكر هربرت لندنبيرغر Harbert Lindenberger عدة أمثلة على هذا التلاحم الذي لا فكاك منه ، ويلاحظ ان « كل بيان نقدي يمكن أن يوصف بانه استجابة لضغوط ومتطلبات معينة يشعر الناقد بانه مجبر على الالتزام بها » ثمة استجابات جديدة نسبياً لضغوط ومتطلبات قديمة تعالجها كاترين ستمبسون Catharine Stimpson في مقالتها « حول النقد النسوي » التي لا تستعرض فيها مجموعة أعمال وإنما فريق عاملات. وفي « النقد بصفته تعاملاً » يرى نورمان هولاند Norman Holland ان هناك دمجاً قصدياً بين الذاتي وعبر الذاتي. وذلك من خلال ما يحدث غالباً من تزامن لمراحل الحصول على تجربة قراءة النص ، وتحليل تجربة الحصول على تلك التجربة ، والحصول على تجربة تحليل تلك التجربة .. الخ. وإذ يعبر كاري نيلسون Cary Nelson عن عدم قناعته بمفهوم ان النقد هو حديث « غير أدبي » عن « الأدب ، فهو يمتنع عن الإجابة بالايجاب عن سؤال « هل النقد أدب ؟ » ، ويقول بان النقد هو « شكل خاص من الحديث الذي ينغمر في حالته الأدبية ويبتعد عنها في آنٍ واحد ». ويذهب مايكل مكانليس Michael McCanles الى أبعد مما وصل اليه جاك ديريدا Jacque Derrida وآخرون حين يصف النصوص كافة بانها مجازية على نحوٍ إبداعي في مقالته « النقد : كشف واغلاق المعنى » ؛ فهو يجادل في انه ليس هناك من نص يقيم في « زحمة » المكان النيوتوني المطلق ، وان كل نص لابد له الإقرار بان حركته على النحو الذي هي عليه ، هي حركة نسبية لحركة النص الذي يفسره. أما موري كريغر Murray Krieger ، فهو يبدي استعداده لإرشادنا كيف نعود أدراجنا الى عالم ثقافي أقل غرابة ، حيث تدور الأقمار النقدية ، رغم بريقها ، حول الكواكب الأدبية ، فهو إذ يناقش موضوع « النقد كفن ثانوي » يبين ان الفعل التفسيري إنما يفترض ان القصيدة أكثر أهمية وأقل تفسيراً للذات ، من النقد الذي يقوم بتفسيرها.

يتألف الملحق من نسخة منقحة من المقالة التي كتبها رينيه ويليك Raneé Wellek حول « النقد الأدبي » بعد عهد النهضة ونشرت في « قاموس تاريخ

www.attaweel.com

الأفكار » في عام ١٩٦٨. يعكس هذا العرض ، شأن أي تاريخ آخر ، وجهة نظر الكاتب بالنسبة للماضي. غير ان معظم القراء سوف يتفقون مع ملاحظته الختامية التي يقول فيها « فهناك ، كما يبدو ، حرب شعواء بين الاتجاهات الرئيسة ــ التقويمية الحكمية ، الشخصية ، العلمية ، التاريخية ــ وهو تأزم لم يكن قد هدأ في أواخر سبعينيات هذا القرن ».

توحي هذه المقالات التي يضمها هذا الكتاب ، والتي هي نتاج السنة الأخيرة من العقد الماضي ، بان التوتر ذاته هو الذي سيظل يستثير الحوار القائم على مدى عقد الثمانينيات. وهل يمكن لنا أن نتوقع غير ذلك بالنسبة للمستقبل القريب ؟ وعوضاً عن اللجوء الى التنبؤ ، فإنني سوف أعمد الى تلخيص ما آمل ان البعض منّا سوف يعمدون الى القيام به في السنوات المقبلةرغم تخوفي من ان الكثيرين سوف لا يقومون به :

أولاً ، الكتابة من أجل جمهور أوسع : ان تقدم المعرفة في أي مجال من المجالات ، يفترض تطوير وتنقية المصطلحات الخاصة به على نحوٍ نسبي غير انه يجدر بالكاتب ان يحاول البقاء قريباً ، أو يحاول الاقتراب بين حين وآخر ، من أسلوب فكري وكتابي يتيح للقراء المحترفين وغير المحترفين أن يشاركوا في التجربة الأدبية.

ثانياً ، الحذر من الإسراف في التخصيص والتعميم : ان العرض النقدي لنصٍ ما ، سواء كان على نحوٍ تقويمي ظاهر أمْ لا ، لا يستطيع التحرر من بعض التعميمات النظرية والتاريخية التي يفترضها مسبقاً. فكافة تواريخ ونظريات الأدب بدورها إنما تأخذ في اعتبارها قسطاً كبيراً مما يقوم به قراء أفراد من وصف وتحليل وتقويم لنصوص فردية على نحوٍ ظاهر بدرجة أو أخرى. لذلك يتحتم ان نكون حذرين من أية مناقشة لنص واحد أو مجموعة نصوص أو للأدب بشكل عام ، إذا ما بدت مثل هذه المناقشة تتجاهل ، بل وتدعي رفض ذلك التوحد التعيمي أو التخصيصي للفهم الانساني.

ثالثاً ، الاهتمام بما يقوله المؤلفون ، وما تخفيه النصوص ، وما تكشف عنه القراءات. فالفهم النقدي للأعمال الأدبية إنما ينطلق ، كما أرى ، من ثلاث بديهيات للتفسير : المؤلفون يقولون ، والنصوص تخفي ، والقراءات تكشف.

www.attaweel.com

تتطلب هذه البديهيات ثلاثة أنماط من العمل التأويلي هي : محاولة استخلاص ما قيل وكيف قيل ، محاولة شرح ما تم اخفاؤه وسبب اخفائه ، محاولة التعرف على ما تم كشفه وعلى الذي قام بالكشف. فبالنسبة للعملية الأولى ، تشكل النصوص علامات اتصال ، كما تشكل بالنسبة للعملية الثانية مظاهر معلوماتية ، بينما تشكل بالنسبة للثالثة عمليات كشف فعلية تم فيها دمج افق بآخر. ومن مسلّم به ان عمليات التعرف على عمليات الكشف كافة ، تكون منذ أن تتم صياغتها ، في انتظار استخلاصات أخرى كعلامات ، وشروح أخرى كمظاهر ، وذلك في سياق القراءات اللاحقة. وذلك هو السبب الذي يجعل كلاً من « الدورة » — Circle — التأويلية القائمة على الاضاءة المتبادلة لأجزاء نصّية أو نصوص كاملة ، والمكوك — Shuttle — التأويلي الذي يراوح بين نص معين وقارىء معين ، استعارة مساحية غير كافية للتغلغل المطرد للفهم النقدي. غير ان التفاعل المطرد بين الكلمات والعقول يمكن أن يوصف بانه « لولب » — Spiral — تأويلي : ذلك هو التقدم من خلال النكوص المتكرر باتجاه استخلاص يعيد التركيب ، باتجاه شرح تفكيكي واستكشاف تشاركي للعلامات التأليفية والمظاهر النصية وعمليات الكشف المتحققة(١)

رابعاً ، تقدير — Eslimate — القيمة الأدبية وليس إصدار حكم — Judge — بشأنها.. لقد أدى الأدب على الدوام عدة وظائف مختلفة ، واعتبر « جيداً » أو « رديئاً » وفقاً لأنواع المقاييس المتباينة تبايناً جذرياً. وفي ضوء ذلك ، فان مفهومي الحكم — والتقويم — Evaluation — يتضمنان معنى قطعياً غير مشروع. لذلك يجدر بنا ان نفضل « التقدير » — أو التخمين — Appraisal — ، ذلك ان أحداً ما غير مخول في تقمص دور قاض في محكمة قضائية عليا مهمتها التحقيق في قيم كافة البشر من رجال ونساء. وإذ هو واجب بل وحق النقاد أن يدلوا بأصواتهم كأفراد ، فان دورهم هو دور الشهود الخبراء الذين يجمعون بين المهارة المهنية والرأي الشخصي بالنسبة لأية قضية مطروحة. وكلما كانت شهادتهم أوضح تعبيراً ، كلما كانت أكثر قابلية لتعزيز عملية البحث عن الحقيقة في محكمة القراء المنعقدة دائماً.(٢)

خامساً ، التشجيع على تبادل الاستشفافات العميقة بين مختلف أنماط

www.attaweel.com

التساؤل الانساني. فالأدب ، شأن أشياء أخرى ، هو عملية إتصال ، وفن ، ونظام علامة ، وفعل رمزي ، وعملية اخفاء وكشف للمعاني المتميزة وفقاً لدوافع خاصة أو عامة. لذلك فهو قابل للدراسة انطلاقاً من وجهات نظر البلاغة أو الجماليات أو السيميائيات أو نظرية فعل الكلام وعلم النفس والسوسيولوجيا والتأويل والظواهراتية والانثروبولوجيا الثقافية وغير ذلك من فروع المعرفة والمناهج العديدة الأخرى. وفي مواجهة مثل هذا التعقيد ، يجدر بنا ان نسعى الى التوفيق بين العديد من المنظورات بدلاً من منح الامتياز لواحدٍ منها وتجاهل الأخرى بأكملها. وإذا ما حققنا ذلك ، فقد يكون ممكناً ان نتبنى كذلك دور المترجمين الذين يتقنون عدة لغات ، دور الوسطاء بين أولئك الذين يستخدمون مصطلحات مفاهيمية متباينة. وإذا ما وافق النقاد والانسانيون الآخرون على القيام بمثل هذه المحاولة التوفيقية ، فان صرح العلوم / الانسانية ، ــ ذلك البرج الطموح الخاضع للبناء والتفكيك واعادة البناء ــ قد يقدر له ان لا يسمى « بابل » الثانية.

www.attaweel.com

هوامش المقدمة

(١) إنني أعدّ لاستخلاص — explication — والشرح — explanation — والاستكشاف — exploration — بمثابة ثلاث مراحل للتفسير النصي. لقد تم التاكيد على اهمية كل مرحلة من هذه التراحل من قبل عدد من النقاة المعاصرين الذين استندوا او بمقدورهم الاستناد الى نقاة سابقين. ان (ايميلو بيتي) و (اي. دي هيرش) اللذين يستندان الى فريدريك شلايرماخر ، يحبذان ما اسميه بالاستخلاص — اي اعادة تركيب المعنى المؤلف من خلال « التفسير الموضوعي ». لقد تمت الدعوة للشرح التفكيكي للنصوص باعتبارها اعراضاً ولاسباب متباينة تبايناً كبيراً من قبل كل من ماركس وفريدريك نيتشه وسيغموند فرويد. وكذلك من قبل لويس ألتوسير وجاك ديريدا وجاك لاكان واتباعهم. ان مفهوم هانز غيورغ غادامار الخاص « بدمج الآفاق » — اي انغمار القارىء في تقليد لا ينبثق عنه إلا المعنى الحاضر للافصاحات السابقة — إنما يستند الى تقليد طويل خاص — يشترك فيه ولهيلم فون همبولدت ومارتن هابديغر كعلمين حديثين نسبياً. يجدر القول ان نموذج لودفيغ تيغنشتاين الخاص بلعبة اللغة ، حيث يؤدي الاستعمال الى تقرير المعنى ، وما يتبع ذلك من تناول للنصوص والاقوال بصفتها افعال كلام إنما يقدم امثلة اكثر اقتراباً من التاويل التشاركي للاستشكاف الذي يطرحه غادامار وبول ريكير مما هو معتقد بشكل عام.

(٢) لقد وصف نورثروب فراي النقد التقويمي في اكثر من مناسبة وصفاً اشد قسوة من وصفي له ، وبخاصة في مقالته « مضامين التقويم الادبي » المنشورة في « الكتاب السنوي للنقد المقارن » الجزء الثاني ، جامعة بنسلفانيا ١٩٦٩ حيث قال في ص ١٦ : « حين يقوم الناقد بالتفسير ، فهو يتحدث عن شاعره ، وحين يقوم بالتقويم ، فهو يتحدث عن نفسه ، او ، في افضل الحالات ، فهو يتحدث عن نفسه كممثل لعصره ».

www.attaweel.com

(٢)

الاشكال في مشكلة النقد

فرانسيز سبارشوت

لو ان كلمة غير مألوفة قابلتني ، لنقل « هيماكس » ، وسألت ما هو « الهيماكس » ، فقد يكون جوابك الملائم هو ان تريني هيماكس. ولو رأيت الهيماكس ، وسألت ما هذا ، فقد يكون الجواب الملائم هو الاسم ذاته ، « انه هيماكس بالطبع » ، ثم تلحق ذلك بتقرير حول موقع الهيماكس في أكثر الخطط دقة من بين التصنيف والترتيب ــ أكثر دقة وفقاً للعلم المعاصر ، أو الفائدة الاجتماعية أو وفقاً لما تعتقد بانه أهم دور يلعبه الهيماكس في حياة الناس ، أو وفقاً لما تظن بانه اهتمامي الغالب ومستواي التعليمي. غير انني لو سألت ما هو « النقد » ، فما هو الجواب الدقيق على هذا السؤال ؟ قد يتم الافتراض بانني على معرفة بالكلمة وتطبيقاتها : فكل قراء هذا الكتاب لابد وانه يألفون كليهما الى حد السأم. هل يكون إذن كما لو انني أسأل عن مادة مكتوبة أعرضها عليك قائلاً ، « ما هذا ؟ » من الصعب تصور أية ظروف قد أطرح فيها مثل هذا السؤال. قد يكون أكثر صعوبة تخيل ان جواب « انه نقد » سيكون مناسباً. قد أطرح السؤال احتجاجاً على مراجعة عديمة الصلة ، لا مسؤولة ، غير عادلة ومبتذلة ، لشيء كتبته أنا. وقد يكون جوابك تهكمياً ، أو ، (لو ظننت بانني كنت سمجاً أو مسرفاً في الحساسية) مقتضباً على نحوٍ يثير الأعصاب. غير ان مثل هذه الألعاب اللغوية المعقدة تكاد لا تمت بصلة لعملية اكتشاف ما هو « الهيماكس ». فلو استطعت قراءة تلك المادة المكتوبة ، فقد اعرف ما هي ، لأنني سوف أعرف ما الذي تقوله ، وكل مادة مكتوبة هي ما تقوله. لذلك

www.attaweel.com

فان سؤالي سوف لا يكون له معنى إلا إذا تم افتراض وجود نوع من الكتابة الذي تنمتي اليه المادة المكتوبة التي أمامي. ولكن ، قد تكون هناك حضارات يمكن أن يكون لهذا الافتراض معنى مقبول لديها ، إلا ان حضارتنا ليست كذلك بالتأكيد ، والسؤال عن مثل هذه العينة ، « ما هذا ؟ » ليس له معنى واضح.

رغم ان سؤال « ما هذا ؟ » بشأن مادة مكتوبة ما ، لا يملك معنى واحداً حتمياً ، فان مضمونة به يتضمن معنى. غير ان المضمون ليس ضرورياً دائماً : فلو كنت أسأل عن مقطع شعري له قافية معقدة الخطة ، فلربما ظننت ، حتى دون سند مضموني ، بانني إنما أود معرفة اسم (وقواعد ، إن وجدت) هذا الشكل من النظم. ولو كنت أسأل عن قطعة نثرية ، فقد يكون جواب « نقد » أو « مقالة نقدية » صحيحاً رغم عدم احتمال اجابتك على ما أردت معرفته. هل يضمن ذلك الاحتمال بان هناك صنفاً أو نوعاً أدبياً يسمى « نقداً » وله قواعده وتاريخه الخاصان ؟ من المؤكد ان هناك تواريخ للنقد ، وقد يكون النقد ، هو ما تتحدث عنه تواريخ النقد. وبشكل ما ، فان تاريخاً للنقد الأدبي (أو النقد الفني) إنما يتضمن وصفاً لكافة صنوف الكتابة حول الكتب (أو الأعمال الفنية) التي كُتبت في فترات مختلفة ، كالتقارير التي تُكتبُ حول كيفية وأسباب تعاقب مقاييس التقويم المختلفة ، أشكال الوصف وخيارات التوكيد المختلفة ، الاختيارات المختلفة للكتب (أو الأعمال الفنية) لكي يكتب عنها ، ومناهج التفسير المختلفة ؛ وكذلك التقارير الخاصة بالوسط العام كالمقالات الصحفية والنشرات والاطروحات التخصصية التي حظيت بالتفضيل بين وقتٍ وآخر ؛ اضافة الى أوضح الأشياء ، وهو المتمثل بالكتابات الوصفية لآراء وكتابات أولئك الأشخاص الذين حصلوا على أوسع شهرة من خلال كتابتهم حول الكتب (أو الأعمال الفنية) في أوقات مختلفة. ان تاريخ النقد الأدبي ، هو في الواقع ، تاريخ كل ما كُتب حول الأدب ، وحول الآداب حسب ، وهو لا يخضع لأية مبادىء إلا مبادىء الاقصاء والتوكيد التي يشترك فيها المؤرخون كافة. لا يستثنى من ذلك أي صنف من أصناف الكتابة حول الأدب. لذلك فان النقد الأدبي مطابق للكتابة حول الكتب. حقاً انه بسيط على هذا النحو ، وما لم يكن ما قلته مضلّلاً على نحو فائق ، فان أي قول يظهر النقد على نحوٍ أكثر تعقيداً وأكثر محدودية هو

www.attaweel.com

قول مضلل على نحوٍ فائق. أما السؤال عن السبب الذي يدعو الناس للكتابة حول الكتب ، فان الاجابة عنه بسيطة على نحوٍ تبدو فيه وكأنها نكتة : من الواضح ان أي إنسان يقرأ كتاباً إنما يهتم بالكتب على نحوٍ ما ، والكتابـة حول الكتب إنما تندرج ضمن ذلك الاهتمام هناك مَنْ يريد معرفة القليل ، وهناك مَنْ يـريد معرفة الكثير ، وهناك مَنْ يريد معرفة كـل شيء عنها ، وضمن مختلف الصـور التي يحملها الناس عن ذواتهم ، يرغب مختلف الناس في ان يروا اهتماماتهم وقد طُرحت بصفتها اهتمامات عـالمية ، أو رفيعـة ، أو منتخبة ، أو متقـدمة . ان الكتّاب مضطرون لكسب رزقهم وللسمسرة لكل تلك الأذواق ــ وبمـا انهم متعددو الانحرافات شأن زبائنهم ، فهم يقومون بذلك بإخلاص وضمير مرتاح.

إن التقرير الخاص بالنقد الذي نحصل عليه من خلال النظر الى تواريخ النقد ، يكاد ، كما قلت ، يكون بسيطاً على هذا النحو. انني أضع هذا التحفظ بسبب ان صنفاً آخر من تاريخ النقد يمكن أن يكتب ، بحيث يكون مركز الاهتمام فيه ليس النقاد الكبار ، وإنما الكبار الذين يتم نقدهم. ان تاريخاً خاصاً بما كُتب حول الكتب هو في ذات الوقت تاريخ لكيفية قراءة وتلقّي الكتب. غير ان ما يهدد بإثارته مثل هذا التاريخ من تعقيدات يبدو انّه غير مضر. فالقول بان كتاباً حول كتاب مثير لاهتمامنا إنما يتضمن أهمية مزدوجة ، هو قول لا يستحق التعقيب عليه أكثر من القول بان سيرة إنسان عظيم كُتبت بطريقة سيئة ، قد تثير اهتمامنا على نحو لا يقل عما تثيره سيرة إنسان نكرة كُتبت بطريقة جيدة.

أن نسأل « ما هو النقد ؟ » لا يعني شيئاً إلا إذا كانت كلمة « نقد » ترمز الى مجموعة واحدة من الممارسات المتماثلة ، وان نناقش ماهيـة النقد هـو أمر معقول فقط إذا كانت هذه المجموعة من الممارسات إشكالية بطريقةٍ ما. تكون أية مجموعة من الممارسات إشكالية إذا لم يكن هناك غرض واضح من تعريفهـا ، أو إذا ما نُسبت إليها عدة « أغراض واضحة » على نحوٍ يصبح المرء مضطراً للاختيـار فيما بينهـا ، أو إذا كان الغـرض المنسوب إليهـا لا يتفق والأهداف الضمنية لما تم عمله فعـلاً ــ أو أي شيء شبيه بـذلك. ان تحقق أي من هذه الشروط في الحالة القائمة إنما يبدو أبعد ما يكون وضوحاً ، وطالما انها ليست كـذلك ، فان سبب طرح سـؤال « مـا هـو النقـد ؟ » هـو المشلكـة الوحيـدة

www.attaweel.com

التي تواجهنا.

يتضح من مقالة رينيه ويليك « مصطلح ومفهوم النقد الأدبي » ان كلمة « نقد » لا تقتصر على مجموعة واحدة من الممارسات. ان هذا المصطلح ، وكذلك تصريفاته كافة ، كان وما يزال يستخدم بعدة طرق ذات صلة واهية. ودونما حاجة الى اقتفاء خطى ويليك فقد نميز بين أربع من هذه الطرق. يتعلق الاستعمال المبكر لهذه المفردة بالنقد « النصّي » ــ Textual ــ ، الذي هو عملية تثبيت ما كتبه حقاً مؤلف النص الأدبي (أو أي نص آخر). وذلك ضروري إذا عومل الأدب على قدم المساواة مع تلك النصوص التي يقر مجتمع ما بان يتم حفظها على النحو الذي وردت فيه حرفياً ، وإذا ما كانت الظروف السابقة لعمليات إيصال قد عرضت ذلك الحفظ للخطر. كان نص هومر Homer أول نص رؤي بانه يحتاج الى هذه الخدمة. ومن المحتمل ان أوائل النقاد إنما حصلوا على هذه التسمية لهم في الدراسات الهومرية. ثانياً ، ثم استعمال كلمة « ناقد » في وقت ما على النحو الذي نستعمل اليوم فيه كلمة خبير ــ Connoisseur ــ وذلك للدلالة على شخص حاذق في أسلوبية الأعمال الفنية وغيرها من الأشياء ذات الدقة والمهارة الفائقة. ثالثاً ، تطلق كلمة « نقد » كمختصر للنقد الأدبي ، وكما رأينا ، على أية كتابة عن النصوص الأدبية ، وهي تطلق كمختصر للنقد الفني على أية كتابة عن أعمال الفنون الجميلة.(١) ورابعاً ، تستعمل كلمة « نقد » بشكل عام ، بمعنى أي تعقيب — Commentary — على كيفية عمل أو اداء أي شيء على نحو جيد أو رديء ــ مع التأكيد على مدى الرداءة ، وذلك بسبب عدم الحاجة للتحدث عن الشيء الجيد(٢)

تقدم هذه الاستعمالات الأربعة لكلمة « نقد » اجابة عن أربعة مفاهيم مختلفة تمام الاختلاف. وليس هناك ما يؤمل باختزالها الى كل واحد. ان حجم مجاميع الممارسات التي تنتقيها هذه المفاهيم متغايرة على نحو لا يدعو الى أي اهتمام ، والاطلاع على نتاجها لا يعدو كونه فضولاً. لذلك فان أياً من هذه المجموعات غير إشكالي. ولأجل مناقشة أي شيء ، يمكن للمرء ان يلتقط أي جزء من التشكيلة ويصرّ على انه هو « النقد » ، أو انه الشيء الوحيد الجدير بصفة « نقد ». إنما ما الذي يدعو المرء الى القيام بذلك ؟ قد يكون الاحتمال

www.attaweel.com

الوحيد هو ان مصطلح « نقد » يتضمن مكانة معينة حيث يرغب أحد ما في حجزها من أجل مرشح مفضل ، أو ان هناك مجموعة من النقاد المحترفين الذين يسعى أحدهم الى التأثير في الاتجاه الذي تنحوه ممارساتهم المهنية. غير ان كلمة « نقد » لا تتضمن مكانة تذكر ، ولا توجد مثل هذه المهنة النقدية. هناك بالطبع صنعة مراجعة الأدب والفن ، وكذلك تدريس الأدب و « تذوق الفنون » ، غير ان أحداً لا يستطيع الادعاء بجد ان المراجعة مهنة ، أو ان مدرس الأدب المحترف هو حقاً « ناقد ». هناك أفراد اكتسبوا الشهرة بالكتابة حول الكتب وتطلق عليهم صفة « نقاد ». إلا انه (وكما يمكن الاستنتاج من الفقرة الأولى من هذه المقالة) ، لا يوجد ذلك الشيء المعين الواحد الذي تتم مناقشته في الكتب التي يكتبون عنها ، كما لا توجد تلك المنهاجية المشتركة التي يتم توظيفها. هكذا يبدو ان اعطاء جواب عن سؤال « ما هو النقد ؟ » أمر غير ممكن ، بل ويجدر عدم السعي لذلك.

قد نستطيع إذا ما اتكأنا على مفاهيمنا الأربعة هذه ان ندفع بها الى التقارب. أولاً ، هل في الأدب والفنون الجميلة ما يجعلها ملائمة على نحو خاص لكي تشكل أهدافاً للتقويم Evaluation ، أو للحديث الذي يشكل ارضية للتقويم ؟؟ هناك ذلك بالتأكيد. فإذا ما كان للفن الأدبي أو غيره ان يوفر الإشباع الجمالي ، ان يبين قيمته الأساسية عبر فعاليات المشاهدة أو الاستماع أو القراءة ، فلابد ان يكون جديراً بالمشاهدة أو غير ذلك. وما الذي يجعله جديراً بالمشاهدة ، إن لم يكن ذلك الشيء المتميز والخاص ؟ وإذا كان هناك ذلك الشيء الخاص ، فلابد إذن من ظهور مشكلة تعيينه ، أي تعيين ذلك الشيء الذي نجح الفنان في تحقيقه أو فشل. والى أن يصبح العمل وعلاقته بالأعمال الأخرى جليين ، فان التكهن بما حققه الفنان إنما يتطلب دراسة ورهافة حس متميزين : فلكي يكون المرء ناقداً (المعنى الرابع لمصطلح نقد) يجب أن يكون خبيراً (المعنى الثاني). ان توفير ثمار عملية الدراسة ورهافة الحس ، سوف يتطلب قدراً من التذوق الأدبي والتخصص الرفيع الجديرين بأولك الذين يكتبون حول الكتب والفن (المعنى الثالث) ثانياً ، هل يتميز الأدب عن غيره الفنون الجميلة الأخرى على نحوٍ يجعله أكثر ملاءمة للتفسير النقدي ؟ الجدير بالملاحظة هو ان محاورات افلاطون (إيون ، بروتاغوراس ، وهيبياس الأكبر ، اضافة

www.attaweel.com

الى الجمهورية) تحتوي على أشكال متعددة من نماذج ومناقشات النقد الأدبي ، غير أنها ، وكذلك أي نص أكثر قدماً في تراثنا الغربي ، لا تتضمن مثل ذلك بالنسبة لأي من الفنون الأخرى. وقد يتساءل المرء فيما إذا كان ذلك مجرد مصادفة أَمْ إنه انعكاس لثقافة أفلاطون الأدبية المهيمنة ، أَمْ إن هناك سبباً آخر. قد تكون الإجابات الممكنة عن ذلك هي : أولاً ، ان كل كاتب جيد للنقد يلم إلماماً كافياً بالكتابة ، مما يؤهله لنقد الكتابة ، بينما لا يلم إلماماً كافياً بالموسيقى أو الرسم. ثانياً ، من المسلم به ان المؤلف يقول شيئاً ، والتساؤل عن معنى ما يقوله إنما يشكل تجربة مشتركة حيث ما تلبث الأعمال الأدبية ان تصبح طيّعة في يد النقد التفسيري الرفيع (على النحو الذي سخر منه في بروثاغوراس) ، وذلك لا يحدث حتى في الرسوم.[٣] عند هذا الحد ، يمكن استخلاص أولى المعاني للنقد ، أي النقد النصي ؛ فتثبيت نص المؤلف إنما يعيدنا الى النص الأصلي ذاته على نحوٍ لا يمكن حدوثه في عملية استعادة الأعمال المرئية. ان هذه القابلية الإيصالية هي التي تولّد النقد النصي ، هي التي تمنح النقد الأدبي ميزة فعلية يفتقدها النقد الفني حيث يكون النص الأدبي حاضراً لدى المناقشة. أما العمل المرئي فنادراً ما يكون. كذلك يمكن استدعاء النص الموسيقي للحضور الفعلي عبر توفير تنغيمته وطريقته الادائية ، غير ان الموسيقى لا تبدو للعيان ، كما لا تقول شيئاً ، وبذلك يصبح التفسير الدقيق لها تفسيراً نخبوياً أو مثيراً للضحك أو عديم الصلة. هناك إذن ثلاثة أشياء تجعل الأدب أفضل طريدة للنقد. أما الشيء الثالث والأخير ، فقد نتساءل : في ذلك الكم من الكتابة التي كُتبت حول الكتب (المعنى الثالث لمصطلح نقد) ، ما هو مقدار الكتابات التي تشكل أرضية للتقويم إن لم تكن تقويمية بذاتها (المعنى الرابع) ؟ هنا يكون الجواب البديهي : جميعها. فالكتاب ليس شيئاً طبيعياً أو مكتشفاً. بل هو نتاج الفعل والعمل ، وكل كلام حول ما ينتج عن فعل أو عمل هو كلام يشكل أرضية للتقويم ، ذلك ان كافة نتاجات الأفعال والأعمال إنما تتم مطابقتها كما يتم تعريفها وفقاً لمقاصد الفاعلين والعاملين ، ووفقاً لمدى انسجامها مع البنى القصدية للأفراد الآخرين والمجتمعات الأخرى.

نخلص الى القول بان الاستعمال الشائع لكلمة « نقد » هو انها تعني :

www.attaweel.com

كل ما يُكتب حول الكتب. رغم ذلك ، فان هذا القول قد يمتلك طابعاً مشتركاً أكثر من ذلك ، قد يكون أقل سخفاً مما يبدو عليه. يمكن القول بان ثلاث مشكلات على أقل تقدير ، قد تنشأ من الاستمرار في محاولة تقدير ماهية النقد. أولها ، هل هناك أي نوع من الحديث الذي يمكن أن يظن بانه نقد وهو ليس نقداً — الحديث الذي يبدو انه يتعلق بالكتب ، ولكنه ليس كذلك ؛ أو انه حديث « عن الكتب » حقاً ، ولكننا نريد ان نقرر بانه طريقة خاطئة ؟ ثانياً ، هل هناك ذلك النوع من الكتابة عن الكتب ، الذي يمكن تمييزه باعتباره النقد الفريد في ملاءمته ، بحيث يمكن اعتبار كل ما عداه نقداً خاطئاً أو زائفاً ؟ ثالثاً ، بما ان العمل الأدبي قابل للنقد بحكم كونه فعلاً أو عملاً ، وبما ان النقد الأدبي هو عملية تثبيت ما تمَّ فعله أو عمله ، وبما ان تعريف الأشياء المنتجة فعلاً أو عملاً قد يعكس مقاصد آخرين غير ذلك الذين قاموا بالفعل أو العمل ، لذلك لابد من التساؤل فيما إذا كانت هناك طريقة صحيحة وأخرى خاطئة في تقرير ما تمَّ انجازه في العمل الأدبي ، بحيث يكون بمستطاعنا مطابقة النقد الصحيح مع الاستخدام الصحيح للمناهج الصحيحة.

لا نحتاج الى التوقف طويلاً أمام السؤال الأول. فالنقد الأدبي ليس سيرة حياة — فالتحدث عن مؤلف كإنسان ليس كالتحدث عن كتاب. قد يتحدث المرء حقاً عن كتاب من خلال الحديث عن مؤلفه كمؤلف لذلك الكتاب ، غير ان هذا ليس سيرة حياة. لذلك فان أحداً لن يخلط بين النقد والسيرة ، لا نحتاج الى بذل جهد للتمييز بينهما. كذلك يمكن للمرء ام يميز بين النقد الأدبي ، الذي يناقش النصوص ويقومها ، والنظرية الأدبية ، التي تناقش المبادىء التي يجدر بتلك المناقشة أن تلتزم بها ، أو التاريخ الأدبي ، الذي لا يناقش النصوص وإنما العلاقات بينها. ان هذه الاختلافات واضحة وبسيطة ومألوفة ، ولا يقع أحد في التشوش أو الحيرة ازاءها.[4] هناك بعض المؤلفين ممّن يحلو لهم استعمال كلمة « نقد » استعمالاً واسعاً يشمل النظرية الأدبية.

غير ان أية عواقب لا تترتب على مثل هذه المغالطة اللفظية. فمن الناحية العملية ، ان أي فصل تام بين النقد الأدبي والتاريخ والنظرية أمر غير ممكن وغير محبّذ. وبما ان إنسان عاقل لا يفترض ذلك ، فلن ينجم عن ذلك ما يدعو

www.attaweel.com

الى الاهتمام. لذلك أقول بانني لا أعرف نوعاً من أنواع الحديث الذي ليس نقداً إلا ويتعرض لمثل هذا الالتباس.

أما السؤال الثاني ، فهو أكثر مدعاة للقلق. غير اني سوف أجازف بتقديم جواب بسيط. يتركب العمل الأدبي من كلما لغة ما ، ولذلك فهو يحتوي على كافة مستويات النظم التي بيّنها إنغاردين ، إضافة إلى أية نظم أخرى قد يكتشفها المحللون الجادون. وقد يجد الناقد والقارىء ما يثير اهتمامه في أي منها أو فيها كلها. غير انه ليس هناك ما يدعو لأن يكون العمل مثيراً للاهتمام في كافة مستوياته ، أو أن يكون الاهتمام الذي يثيره على أحد المستويات مرتبطاً على نحو مثير للاهتمام بما يثيره على مستوى آخر من اهتمام. كذلك ليس هناك ما يدعو أي ناقد أو قارىء الى الاهتمام بكل ما يمكن أن يثيره العمل من اهتمام ، أو أن يلتزم الناقد أو القارىء بأي ترتيب تدرجي للاهتمامات التي تشغله. وبما ان العمل الأدبي نتاج لفظي ، فهو كلام شخص حقيقي — « تكلم حتى أراك » — وهو تعبير عن مكان وزمان فعليين. فهو الاثنان معاً بصفته عملاً أدبياً ، وليس بصفته أي شيء آخر ، وذلك لأنه يقوم بتلكما الوظيفتين على نحو لا تقوم به إلا الأعمال الأدبية. فاللغة هي التعبير اللفظي عن الانسانية ، كذلك فان الاستعمالات القيمة للغة إنما تتسع على نحو مطرد مع اتساع القيم التي نكتشفها في حياتنا أو نمنحها لحياتنا. لذلك لا مفرَّ من ان يكون العمل الأدبي على درجة لا متناهية من التعقيد ، وذلك بصفته نتاجاً لفظياً وكلاماً شخصياً وتعبيراً اجتماعياً ، وان يكون هذا التعقيد اللا محدود سمة له كعمل أدبي وليس كأي شيء آخر. لذلك ، فان أية مناقشة سليمة له ، يجب أن تتعرض لمثل هذا التعقيد اللا محدود ، وإذا كان أي جزء من مثل هذه المناقشة يجب أن لا يسمى نقداً ، فليس لدينا أي اسم آخر له. كما ان مفهوم النقد في ماضيه وحاضره ، لا يتضمن أية شروط لانطباق صفة النقد على جزء دون آخر من مجاله الواسع. وقد يفضل المرء ان يحصر اهتمامه ، كما قلت سابقاً ، في أحد جوانب أو في بعض جوانب عملٍ ما ، غير وصف عملية الحصر هذه بأنها تنقية للنقد هو مجرد سخافة. فالاهتمامات لا تتوقف لمجرد انَّ أحداً ما قد قرر تجاهلها ، وليست هناك أية فائدة من استبعادها من مجال النقد الأدبي والأدب إذا لم يتم

www.attaweel.com

العثور على مجال آخر تكون فيه أكثر انسجاماً.

ما الذي يدعو المرء الى حصر النقـد أو حصر هدفـه المعين في جـزء معين من مجال النقد الواسع ، والادعاء بأن هذا الجزء هو الجزء الصـحيح الوحيد ؟ قد يتم العثور على جواب في الحقيقة المحرجـة التي تتمثل في أن حجـة سؤالي الثالث إنما تتعارض مع ما كنت أقوله. فإذا كان النقد بالضرورة نتاجاً يتم فعله أو عمله ، ويعمد الى تثبيت نتاج يتم فعله أو عمله ، بحيث يمكن لسؤالي الثالث ان يدور حول ما إذا كانت هناك اية مناهج خاصة بهذا التثبيت ، فان ذلك يعني ان العمل الأدبي لا يمكن أن يكون على ذلك النحو من الغموض الذي ذكرته ، حيث يتحتم على المرء ، إذا ما أريد للنقد أن يكون ممكناً ، ان يعمل على حصر تصوره بطبيعة العمل الأدبي بوضع مبـادىء يمكن من خلالهـا تحديـد كيفية التعامل مع بنية العمل. غير ان مثل هذا الاستنتـاج خادع المـظهر. فبـالدرجة الأولى ، يتـوفر الإقـرار الكافي من خـلال عمليـة تثبيت النص ذاتـه : ان كـل ما رفضته محاولتي هذه هو تقرير كامل ومحدد عن كل ما تم عمله في كتابة ذلك النص. غير ان ما تم رفضه هو المقالة النقدية التي تقول كل ما يمكن قوله وذلك على نحو يفترض بان أيّ نقد لاحق للعمل ذاته لابد ان يكون عقيماً. ان أحـداً يمتلك قدراً من الاتزان لا يمكنه القول بان مثل هذه المقالة ممكنة ، بل ومحبذة. ليس هناك ما يدعو الى الغموض في كيفية الإجابة عن سؤال ما ، أو في ما يمكن أن يرى من وجهة نظر معينة. ان كل ما في الأمر هو انه لا يمكن وضع حـدود مسبقـة للأسئلة التي يمكن طرحها أو وجهـات النظر التي يمكن تبنيهـا. لذلك فان الجواب على سؤالي الثابت سوف يكون واضحـاً : ليس هناك أي منهج لتثبيت كل ما تم انجازه في عمل ما ، أو حتى هذه الانجازات على نحـو محدد ، وذلك نظراً لاستحالة فرض قيود على الأسئلة ووجهات النـظر : فقد يضـطر الناقـد الى استدعاء كل ملكاته الحسية وتجاربه الحياتية ، كتجاربه مع الكتب والمصادر الخاصة بابداعاته اللغوية ، ولن تكون حدوده غير حدود براعته وشخصيتـه ، أو الحدود التي اختارها هو نفسه لنفسه ، أي لا توجد أية حدود تفرضها طبيعة التفسير النقدي.

إن أكثر الأشياء ابتذالاً في النظرية النقدية ، هو القول بان نصاً أدبياً ما ،

www.attaweel.com

يجمع بين هوية لفظية محددة والقدرة على التعبير عن تجارب جديدة عبر قراءات متتالية ولأجل أجيال متعاقبة من القراء. وهناك ابتذال آخر ملحق بذلك، هو القول بان أعظم الأعمال هي الأعمال التي نستطيع أن نعيشها، هي الأعمال التي تسعى الى الجمع بين البنية المحددة تحديداً أقصى وأشد حالات الالتباس ثراءً. ما هو الخطأ في ذلك؟ ليس هناك من خطأ سوى في أغراضه المدرسية. فجعل الأدب مادة تعليمية وموضوعاً تمنح عليه الدرجات هو أكثر سهولة إذا ما تم وضع قواعد « لشرح النص »، ووضع مثل هذه القواعد سيكون أكثر سهولة إذا ما تم تبريرها. كذلك يتحتم على مدرس الأدب أن يقول شيئاً، وان يقول هذا الشيء بثقة. وكيف يمكن الحصول على هذه الثقة إن لم يكن من خلال اتقانه لمنهج يُعينه على قول الأشياء الصحيحة؟ قد يكون في امكانه بالطبع، أن يعتمد على معرفته المتفوقة بالحياة والأدب، على حكمته وذكائه المتفوقين، وعلى حقيقة انه قد قرأ النص سابقاً. ولكن، ما هو مبرر وجوده في الصف؟ ان التطلع الى الوحدة في التفسير وهو تطلع ذو صلة باهتمامات المدرسين والطلاب، وغير ذي صلة باهتمامات الكتّاب والقراء، يبدو انه من وحي نورثروب فراي — Northrop Frye — في كتابه « تشريح النقد » وأي. و. هيرش — Hirsch — في كتابه « المصداقية في التفسير » مكفياً هنا بذكر أبرز دعاة المنهج التوحيدي. فأطروحة فراي بان دراسة الأدب لابد ان تكون علمية إذا ما أُريد لها ان تكون محترمة إنما تظل دون معنى إذا لم يتم استخدام هذا الاحترام المنشود كسلاح داخل اللجان التي تعد المناهج الدراسية وفي سوح المعارك الأكاديمية الأخرى. كذلك فان إصرار هيرش على أولوية المعنى الموثوق إنما يقوم على ضرورة إقرار معنى واحد للنص، وهي ضرورة لا تحظى بأي قبول خارج قاعات الامتحانات وما يشابهها.

إن فهم استراتيجيات رولاند بارث —— Roland Barthes —— « S/Z » و « لذة النص » يجب أن يتم ضمن هذه الخلفية من الاستبدادية المدرسية، رغم ان العقائدية الضيقة التي يفترض بارث بأنها مبدأ الاكاديمية، ليس لها وجود في الانغلو ـــ ساكسونية الديمقراطية. فبدلاً من مستويات فراي وإنغاردين — Ingarden — المرتبية التدرجية، يعلمنا (بارث) كيف ننظر الى أي نص

www.attaweel.com

بصفته نقطة تقاطع لأكبر عدد من الأعراف الثقافية المرجعية التي نكتشفها ببراعتنا ، وان نعمد الى تعريف هذه الأعراف بأية طريقة تتفق مع الادلة التي يقع عليها اختيارنا ، وان نعمد الى تفسير تشابكات ما نكتشف من أعراف بأية طريقة تعجبنا. ولِمَ لا ؟ فالمؤلف هو المرفّه عنا ومرشدنا وليس رئيسنا ، وبقدر ما يكون النص ملكاً له فهو ملك لنا ، وذلك لأن المؤلف (كان جاك ديريدا يذكرنا بذلك في الوقت نفسه تقريباً) إنما يصل الى اللغة متأخراً الى حد يفقده السيطرة عليها ، وعلى أية حال فان ارادته الواعية إنما تعجز في توزعها عن مضاهاة تلك الوفرة والقوة من المهارة المختزنة في اللا وعي والموظفة في العمل.

خلاصة القول : سوف نقضي الكثير من حياتنا ، ونستخدم أكثر مما ينبغي من عقولنا في التحدث وفي فهم الحديث. فإذا كانت الاستخدامات الأدبية للغة أقل في تعددها وقوتها ومهارتها. من استخداماتنا ، فليس هنا ما يبرر الاهتمام بها. ونتيجة لذلك ، فان مقدار ما نبذل من قدراتنا من أجل تفهم أدبنا يجب أن لا يقل عما نبذله منأجل أشكال الحديث الأخرى. غير ان ذلك يعني تخصيص كل ما نملك من طاقة للتفسير والتعاطف ، ذلك ان حياة الآخرين كما يبينها حديثهم هي حياة مملوء ملء حياتنا التي كثيراً ما نرغب في التعبير عنها ــ بالكلمات لو كان في مقدورنا. لذا يتعذر اعطاء سبب لأن النقد يقصر عما يفترض له في تجسيد فهمنا التام للأدب. إن لم يكن هناك ما يمكن التخلي عنه ، فليس هناك ما يمكن اضافته. ونحن لا نملك كل الوقت الذي نتمنى أن نملك. وإذا كان لابد لنا جميعاً أن نبدأ من البداية ذاتها ، فلن تكون هناك نهايات يمكن الوصول اليها. قد توجد مناهج للنقد بقدر رغبتنا في ذلك ، غير ان أي منهج من هذه المناهج ليس هو المنهج الوحيد للنقد ، كما لا توجد تلك المنظومة من المناهج التي تؤلف مناهج النقد. ان نقول ما هو النقد ليس أمراً صعباً ، غير ان معظم دوافع هذا القول هي دوافع سيئة ، وعلى نحو عام ، من الأفضل عدم قول ذلك.

www.attaweel.com

هــوامش

(١) إن المقاطع الواردة في « المعجم اليوناني ــ الانكليزي (اكسفورد ١٩٦٨) حول كلمة كرينيكوس اليونانية ، إنما تصفه على انه شخص واسع المعـرفة ويمتلك القـدرة على تعليم جـوانب الأدب كافة ــ وقد اقترب نورثورب فراي في كتابه « تشريح النقد » في تعريفه للناقد من هذا التعريف.

(٢) لقد خصصت كتابي « مفهوم النقد » لهذا المعنى الرابع ، مفترضاً بانه المعنى الرئيس إيتمولوجياً. ولدهشتي واسفي ، فان الناشر وضعه ضمن صنف « الأدب » وبذلك فان معظم الذين قراوه كانوا من القراء الذين لم يكتب الكتاب من اجلهم ، ولذلك فقد استشاط الكثيرون منهم غضباً.

(٣) يجدر عدم نسيان ان هومر يحتوي على الكثير من الوصف للأعمال الفنية المرئية على نحو يفوق الوصف الخاص بالاداء الشعري. غير انه بينما لا يتعدى ذلك الوصف وصف المواد واثمـانها. فان وصف ترس اخيل في الالياذة هو وصف بلاغي وقوي الى حد يكفي لتاسيس نوع ادبي خاص باوصاف التروس غير ان كل ذلك الوصف لا يمت بصلة للنقد الفني ، وذلك على العسك من النقد الادبي الموجود في بروتاغوراس ، حيث ان تلك الأوصاف لا تحاول اقناعنا بان هذه « الأعمال » قد وجدت فعلاً ، او ان هومر واتباعه قد عرفوا شكلها فيما لو كانت قد وجدت حقاً.

(٤) سوف يزول اي اثر للحيرة لدى قراءة فصل « النظرية الادبية ، النقد والتاريخ » في « مفاهيم النقد » لرينيه ويليك.

www.attaweel.com

(٣)

سؤال منطقي « ما هو النقد ؟ »

جون م. إيليس

يبدو ان نظم المعرفة الانسانية هي فقط التي نتأمل ونبحث في طبيعتها وغاياتها على نحو دائب. فالفلاسفة يناقشون دوماً مجال وغرض الفلسفة ، وقيام المؤرخين بإصدار كتب ذات عناوين مماثلة لعنوان هذا الكتاب ليس أمراً نادراً (كتاب ي. هـ. كار E.H. Carr « ما هو التاريخ ؟ » مثلاً). غير ان النقد هو أكثر النماذج إسرافاً : فنقاد الأدب يتبنون ويناقشون وجهات نظر شديدة التباين حول النقد وكيف يجب أن يكون . وهذا السؤال معقد بالنسبة للنقاد ، وذلك نظراً لتشابكه مع ما يماثله من حوار حول ما هو الأدب .. كان ذلك عنوان الكتاب الذي سبق هذا. وقد ظهرت خمسة عشر عاماً خلاصة مشابهة بعنوان « اللحظة النقدية : النقد الأدبي في الستينات » ضمت سبع عشرة مقالة حول دور الناقد ، كتبها نقاد مبرزون ، وكانت كل مقالة أشبه ببيان شديد الإيجاز صادر عن كل ناقد. وها هو يطلب الآن من مجموعة اخرى من النقاد الممارسين والمنظرين الأدلاء بسلسلة أخرى من البيانات حول طبيعة النقد. من الطبيعي أن نتساءل قبل كل شيء : ما هو مدى التقدم الذي حققته مثل هذه المناقشات على مدى السنوات ، وهل يمكن القول بان درجة أعلى من الإتفاق حول طبيعة ومنهجية النقد قد توفرت ؟ وهل تم تحقيق أي جلاء ملموس للقضايا المطروحة بحيث يمكن ، ورغم عدم توفر اتفاق أفضل ، ان تتوفر درجة أعلى من التفهم للاختلافات الجوهرية التي تدور حولها النزاعات بين المدارس الفكرية المختلفة ؟ وهل ظهرت مواقف جديدة خلال هذه الفترة ، بحيث يكون في مقدورنا أن نستقطب الغالبية العظمى من النقاد ؟

www.attaweel.com

لا اعتقد إن أحداً سيجيب بالإيجاب عن السؤال الأول. فالساحة النقدية اكثر انقساماً من أي وقت مضى. وهناك تزايد ليس في عدد تفرعات كل نوع من المواقف النقدية الأساسية ، وإنما في المواقف النقدية الأساسية ذاتها. فإلى جانب مؤرخي الأدب وكتّاب السيرة والماركسيين والفرويديين ونقاد الأسطورة والنقاد الاجتماعيين والشكليين ونقاد النص وغيرهم ، والى جانب الصيغ المتعددة لكل من ذلك ، يضاف الآن البنيويون وطلاب التلقي الجمالي والقراء البديهيون وعلماء الاجتماع الأدبيون وغيرهم. بل ان البنيوية ذاتها قد تجزأت على نحو يصعب فيه التعامل معها كمدرسة فكرية واحدة ، أو حتى كسلسلة من المجموعات التي تنتظمها نواة فكرية واحدة. ويبدو لي ان أفضل تعريف للنقد البنيوي هو الإشارة الى سلسلة الكتابات النقدية والنظرية التي ظهرت مؤخراً في فرنسا ، وشكلت لدى ظهورها ثورة على شكل شديد المحافظة للتاريخ الأدبي والسيرة. ان تعريفاً أكثر تحليلاً لا اظنه ممكناً.

فلننظر الآن في السؤال الثالث : ان المواقف الجديدة التي ظهرت خلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة لا تتمتع بطابع قادر على توفير أساسي لرأي مشترك. فنحن لم نشهد ظهور موقف مركزي بالنسبة لقضايا النقد الأدبي ، بحيث يمكن له من خلال قوة حجته ان يقنع غالبية النقاد. فالمواقف الجديدة التي ظهرت خلال السنوات الأخيرة ذات طابع مختلف : فهي بصورة عامة تحيزية أو هامشية ، وهي في الغالب تخمينية ، بل انها غير متراكزة.

قد تنقسم الآراء حول ما إذا كنا قد شهدنا تقدماً فيما يتعلق بالسؤال الثاني ـ تحقيق جلاء ملموس للقضايا المطروحة. فالنظرية الأخيرة لم تنجح تحديداً في هذا المجال كما اعتقد. ويبدو لي ان هناك الآن ما وصفه رينيه ويليك مؤخراً « باللا عقلانية الرؤيوية » وليس الجلاء التحليلي الحقيقي للقضايا التي تواجهها النظرية النقدية.

هنالك بالطبع ، مَنْ سيجادل بان النظرية التي تتبناها اليوم جماعة رائجة من النقاد الأميركيين المتأثرين بالاتجاهات القارية الأخيرة ، هي نظرية تتمتع بقسط كبير من القدرة الإيحائية. وإذا ما تقبل المرء هذا الحكم ، فسيظل من الصعب قبول ان هذه الكتابات قد قدمت أي إسهام حقيقي في التحليل

www.attaweel.com

العقلاني المتزن والدقيق الذي يؤدي الى جلاء مفاهيم وغايات المنهج في النقـد. ان هذه المواقف الجديدة الصارخة لا تمت بصلة لعملية التوغل في أعماق معضلة تحليلية معقدة. لقد قلت قبل عدة سنوات ان افضل الأعمال التحليلية قد أخذت تتعرض للإهمال المتزايد. واعتقد ان هذا القول أكثر صدقاً في الوقت الراهن.

إن الطرح الدائب لأسئلة على غرار « ما هو النقد ؟ » هو في حقيقته مؤشر على تزايـد التردد والتشـوش ازاء طبيعة وأهـداف موضـوع التساؤل ، بـدلاً من تضـاؤل ذلك. إن ما يجعـل هذا التسـاؤل يظهـر مرة تلو المـرة ، لا ينبع من مجرد ما يستحوذ علينا من رغبة في تحليل الذات. فزملاؤنـا الأكاديميـون العاملون في مجالات البحث الأخرى يلحظون ما نفتقر اليه من وضـوح في مجالنا. فقد كتب إليّ أحد الأصدقاء بعـد ان ارسلت له نسخة من كتـاب لي ، قائـلاً : « سوف أكتشف الآن ما هو النقد الأدبي حقاً ». وقد فهمت من ذلك انه حائر ازاء ما يشهد من نقد حديث ، ولم يكن بمستطاعه التعرف على ما يسعى هذا النقد الى تحقيقه. كذلك قال لي صديق آخر بان النقد هو قراءته المفضلة ، ولكن ما يقرأ هو ذلك النوع من السير النقدية القوية التي تعود الى تقاليد القرن التاسع عشر فقط ، لأن النقد الحديث يبدو له وقد فقد فن الكتابة ، وانه حينما يقـارنه بأعمال النقد القديمة المكتوبة بسلاسة ووضـوح ، يبدو له النقد الحديث ركيكاً وغاصاً بالكلمات العامية التي لا تتضمن أي معنى ، اضافة الى الكلام الادعائي الفارغ. لم يكن صعباً عليه أن يشير الى عدد من النماذج ــ البـارزة ــ لدعم حجّته في المقارنة بين الشكلين ، رغم انها لم تستطع أن تتصف التقـدم الفعلي الذي أحرزته أفضل الأعمال النقدية.

لا يمكن تجنب سؤال : لماذا نحن في هذه الحالة المتـواصلة من التشوش والفوضى النقدية ؟ أود القول بان ثمة طبيعة كامنة في سؤال « ما هو النقد ؟ » تدل على تشوشنا ، وان ما يتضمنه من افتـراضات هي التي تضمن ان يـظل محيراً لنا ــ وذلك عـلى الأقل الى حـين إدراكنا بـان صيغة السـؤال هي جزء من مشكلتنا ، فقبل أن يتم توجيه سؤال ما ببراعة ، أي قبل أن يصبح السؤال ذاته سؤالاً بارعاً ، يجب أن نكون قادرين على تصور « نـوع » الجواب الذي نعتقد بكفايته ، وهو جواب سيدفعنـا في الحال الى عدّه جوابـاً للاحجية ،

www.attaweel.com

الى عَده علاجاً تلقائياً مقنعاً لما نحس به من افتقاد لجزء من الأدوات العقلية اللازمة للتعامل مع الحالة التي تجابهنا. فلنأخذ سؤالاً بسيطاً له صبغة مشابهة : ان طفلاً ما يقرأ كتاباً فيصادف كلمة غير مألوفة ، فيسأل : « ما هو وحيد القرن ؟ » ان غرض السؤال ونوع الإجابة المطلوبة واضحان. فالإجابة بأية حصان أسطوري ذو قرن واحد يمنحُ الطفل إحساساً تلقائياً بانها اجابة تقدم إيضاحاً كافياً ـــ فهي تتفق تمام الاتفاق مع توقعه لنوع الجواب الذي يريده. ان الجواب المقنع تلقائياً أشبه بقطعة في لعبة تركيب الصور ، إذا ما عثر عليها فهي القطعة الصحيحة.

على العكس من ذلك ، لا تحقق أية اجابة على سؤال « ما هو النقد ؟ مثل هذا الوضع. هناك العديد من الجمل المتوفرة مثل « النقد هو.. (نشاط اجتماعي ، مرآة عاكسة.. الخ). غير ان أية اجابة من هذه الاجابات لا تتطابق مع إحساس مسبق بإجابة مقنعة تلقائياً على النحو الذي توفر في حل الأحجية. وهذا يعني بدوره اننا لا نملك فكرة واضحة ازاء غرض سؤالنا.

الحقيقة هي ان أسئلة على غرار « ما هو س ؟ » هي أسئلة غامضة. وإذا ما رغبنا في إحراز أي تقدم بشأنها ، يتحتم علينا ان نوجه اهتماماً معيناً لوضعها المنطقي. فالمنطلق الأساسي حاسم بالنسبة لأي تحليل لاحق. وعلى الرغم من ان كافة الأسئلة متشابهة في ظاهرها ، فان أسئلة على غرار « ما هو س ؟ » قدتختلف اختلافاً جوهرياً في طابعها ، وقد توحي بثلاثة أنواع من الاجابات المتمايزة منطقياً. فبعض الإجابات قد توفر تعريفاً بالمعنى الحرفي لكلمة أو مفهوم ما ، وبعضها الآخر قد يعطي افادات ذات معلومات حول مفهوم أي شيء يفترض بانه معروف سابقاً ، وهناك بعض آخر قد يكون في صيغة بيانات معيارية تتضمن توصية بالحالة التي يرغب بها أو المفضلة بالنسبة لما هو موضع نقاش. غير ان البيانات المعيارية قد تركز أيضاً على أنواع مختلفة من القضايا : كيف يجدر النظر الى الشيء ، أو كيف يجدر تصوره ؟ وما هي سماته الأساسية ، أو ما هو أثمن شيء فيه ، وهكذا. قد توفر الأمثلة الآتية شرحاً لهذه النماذج الثلاثة : آ ـــ النقد الأدبي هو عملية تفسير وتقويم النصوص الأدبية. ب ـــ النقد الأدبي هو شكل قديم من أشكال الحديث يعود الى العصر اليوناني

www.attaweel.com

على الأقل. جـ ـ النقد الأدبي في الأساس تقويمي. (اخترت هذه الأمثلة كنماذج فقط دون ان أؤيد أياً منها). ان جزءاً كبيراً من تشوشنا في مجال النقد، يعود في حقيقته الى اننا لا نتأكد حين نطرح السؤال أي نوع من الإجابة هوما نريد، هل هو التعريف، أَمْ بيان واقع، أَمْ توصية معيارية.

لابد من الاشارة الى تمييز هام قبل الاستمرار. فهذه الأنواع من الإجابات على سؤال ما ذات طابع حصري. غير ان بعضها الآخر ليس كذلك. ان ما أعنيه بذلك هو ان بعض الاجابات قد تتضمن اعادةً بحق نفي الإجابات الأخرى، وهي صحيحة أو غير صحيحة بالقدر الذي تشكل فيه الإجابة الصحيحة حصراً، بينما هناك اجابات لا تنفي بالضرورة الاجابات الأخرى كافة، ولا تستمد مصداقيتها من تفوقها عن الاجابات الأخرى. ان ما يعنيه ذلك، هو اننا إذا تصورنا سؤال « ما هو النقد ؟ » بطريقة ما، فهو يتطلب جواباً واحداً، وسوف تتبارى كافة المحاولات فيما بينها لتوفير ذلك الجواب. غير اننا إذا تصورنا السؤال بطريقة أخرى، فقد تكون هناك عدة اجابات مختلفة بحيث ان مصداقية كل منها هي مصداقية مستقلة عن المصداقية الأخرى.

فلأشرح كيف يتم ذلك. بين هذه الأنواع الثلاثة من البيانات التي ذكرتها فان التعريفات فقط هي التي تتطلب دائماً جواباً واحداً، حيث تظل تتبارى فيما بينها في محاولاتها للتعريف. أما بيانات الواقع، فهي لا تتبارى فيما بينها بشأن سد حاجة معينة على أفضل وجه، بل قد تتبارى مع ما هو نقيضها (« النقد في حالة تدهور » و « أصبح النقد أكثر إثارة للاهتمام »)، وليس مع بيانات واقع أخرى ذات مضامين مختلفة. أما البيانات المعيارية، فهي ذات طابع مختلط. انها توكيدية بطبيعتها، وتتجه بشكل عام نحو التوصية بالطريقة التي يجدر بنا ان نرى النقد بها، أو ان نمارس النقد بها. لذلك فهي حصرية ـ تسعى الى التميز عن البيانات الأخرى. غير انه رغم ان اندفاعة هذه البيانات قد تكون حصرية على نحو مماثل للتعريفات، فقد تكون كذلك غير حصرية على نحو مماثل لبيانات الواقع. وكمثال على ذلك، ان بياناً معيارياً مثل « النقد تقويم » هو في الغالب بيان موجه ضد نقيضه « النقد وصفي أكثر من كونه تقويمياً » ولا يتضمن بالضرورة سعياً للتميز عن مجموعة اخرى من البيانات

www.attaweel.com

المعيارية التي تتناول مظاهر اخرى للنقد. غير ان البيانات المعيارية قد تتحول بسهولة الى بيانات حصرية ، وذلك حين يتم التوسع في مجال التوصية كأن تبدأ بجمل مثل « قبل كل شيء ، النقد هو....» أو « النقد هو بالضرورة...». فمثل هذه الجمل إنما تضفي طابعاً حصرياً على بيانات ذات مضامين ليست بالضرورة حصرية. قد يكون مهماً أن نركز على الطابع المنطقي لهذا النوع من الحصرية المضافة ، وعلى دوافعها وتبريراتها ، لأن مثل هذه البيانات هي التي تثير الانتباه والاهتمام : فهي تمثل محاولات لوضع النقد على الطريق الصحيح.

يتضمن سؤال « ما هو وحيد القرن ؟ » اجابة مرضية على نحو تلقائي ، وذلك من حيث انه يلغي الاجابات الأخرى كافة لأنه يشكل طلباً واضحاً لتقديم تعريف. ان الأسئلة ذات الصيغ النحوية المتماثلة والتي لا تنتمي لنفس النمط من الأسئلة ، لا تنتظر بالضرورة اجابات على هذا النحو. غير ان هناك عملية نقل غريزية للتوقعات الخاصة بأسئلة التعريف الى أنواع أخرى من الأسئلة التي تبدو ظاهرياً بانها مشابهة للأولى ، بحيث اننا إذا ما سألنا « ما هو النقد ؟ » دون أية نية في الحصول على تعريف ، فنحن نميل تلقائياً نحو الحصول على اجابة مرضية على النحو الذي يتم فيه حل أحجية ، كإجابة تتمتع بالأولوية على الاجابات الأخرى. ويبدو لي أن هذا هو المصدر المحتمل للاتجاه نحو إكساب البيانات المسارية صفة حصرية حتى وإن كان مضمون هذه البيانات لا يتطلب مثل هذه الحصرية على نحو آلي.

فالحصرية وطابع الإرضاء الغريزي إنما يتوفران من خلال إجابات عن أسئلة تشكل مطالب ضمنية للحصول على تعريفات ، وذلك لأن هذه الاجابات إنما تتدفق من — بل تشكّل إيضاحات — لمفهوم هو في ذاته موضوع سؤال « ما هو النقد ؟ ». ورغم امكانية تبرير البيانات المعيارية احياناً بالرجوع الى مفاهيم وتعريفات ، فان هذا النوع من الحصرية المضافة الذي تحدثت عنه (محاولة منح الأسبقية او الأولوية لبيان معياري على بيانات اخرى ذات مضامين لا يمكن مقارنتها معها) نادراً ما يمكن تبريره بهذه الطريقة. من اين إذن يتأتى هذا التبرير ؟ لا يمكن تقديم تبرير منطقي أو مفاهيمي ، لذلك يبدو ان التبرير الوحيد الممكن هو التبرير البراغماتي. وبكلمات أخرى ، قد يمكن تبرير مثل هذه

www.attaweel.com

البيانات ، إذا كان مثل ذلك ممكناً أصلاً ، عن طريق الظرروف المحلية التي قيلت فيها. فإذا كان النقد الراهن يتضمن عيوباً جسيمة ، فقد يكون ممكناً التوصية ببذل اهتمام أكبر بهذه العيوب دون غيرها ، وذلك في الوقت الراهن على الأقل ، والى حين تغير الحال.

حين نعمد الى تقديم توصيات معيارية حصرية بشأن النقد ، فلابد أن نكون واضحين بشأن حدودها. فهي قد لا تعكس الطبيعة الأساسية للنقد ، وقد لا تتجاوز كونها تصحيحاً مطلوباً لحالة معينة. ان النقاد الذين ينتمون لمدارس النقد المختلفة والمتنافسة ، يحثوننا على جعل النقد ، أولاً وقبل كل شيء ، نفسي المعرفة ، أو سياسي الوعي ، أو تاريخي الاحساس ، أو بنيوي التنظيم — غير ان هذه التوصيات المتنافسة ، إن كنت على صواب ، إنما تتنافس فقط على موقع الأولوية بالنسبة لعملية تصحيح الوضع الراهن ، ولا تستطيع تقديم تعريف لطبيعة النقد الأساسية بمعزل عن الإطار النقدي القائم.[1] فإذا كان النقد الراهن فاشلاً في أحد الجوانب المعينة المهمة ، فقد تكون التوصية المتعلقة باحداث تغيير في هذا الجانب المعين هي أهم التوصيات. وقد لا يكون لهذه التوصيّة ضرورة في وقت آخر وظروف معينة أخرى.

قد يبدو ان محاولتي قد اتخذت منحىً تشاؤمياً : فرغم اننا نرغب حقاً في الحصول على جواب لسؤال « ما هو النقد ؟ » يكون مرضياً تلقائياً ، وحصرياً على النحو الذي يتوفر في التعريفات ، فلن نحصل على مثل هذا الجواب ، وذلك لأننا نريد الحصول أيضاً على توصيات معيارية وليس على مجرد تعريفات. غير ان المعايير ليست حصرية بالطبيعة ، ولا يمكن أن تكون كذلك إلا من خلال الرجوع الى السّمات المحلية لحالة معينة. لذلك ، وفي غياب ذلك النوع من البيان الحصري الوحيد ، نجد انفسنا أمام مجموعة من التوصيات الممكنة ، وكذلك أمام عدم وجود جواب محدد واضح وواحد لسؤال « ما هو النقد ؟ » ، وهي نتيجة غير مرضية بالطبع ، وذلك لأن الاجابة الحصرية الواحدة هي التي توفر الحلول ، وفي مثل هذه الحالة من التشوش في المجال النقدي ، تكون الحلول مطلباً . فحين تكون الأسئلة ملحّة على نحو غير عادي ، تكون الاجابات محددة على نحو غير عادي. ومثل هذا التلازم ليس مستحيلاً. فلماذا « لا يوجد » مثل

www.attaweel.com

هذا الإحباط في مجالات كمجال الفيزياء مثلاً ؟ لأن الفيزيائيين قادرون ، كما يبدو ، على إيجاد جواب حصري ومرضٍ تلقائياً لسؤال « ما هي الفيزياء ؟ ». غير ان التباين بين وضعهم ووضعنا هو صميم المشلكة. قد نستطيع التعرف على هذا التباين من خلال الاجابتين عن سؤالي « ما هو النقد ؟ » و « ما هي الفيزياء ؟ » ، فهما اجابتان تعريفيتان تحديداً. سوف لا نجد صعوبة في تعريف الفيزياء بانها دراسة الأساس الفيزيائي للعالم. أما بالنسبة للنقد ، فلو نظرنا الى سلسلة النشاطات التي تندرج تحت هذه التسمية ، لوجدنا باننا لا نستطيع تعريفه إلا من خلال مناقشة النصوص الأدبية ، وذلك لأننا في ممارساتنا ، إنما نسمح لأية بيانات حول النصوص الأدبية ان تسمى كذلك ، ففي الحالة الأولى ، تم تعريف التساؤل . أما في الحالة الثانية ، فقد تمت الإشارة الى موضوع التساؤل. لقد قلت في مجال آخر ان تعريف النقد من خلال الممارسة الفعلية للنقاد أمر مربك على نحو ميئوس منه. إن المجال لا يتسع هنا لاعادة سرد تلك المحاولة. يكفي ان أشير الى ما خلصت اليه وهو انه لا يمكن تعريف مجال تساؤل على النحو الذي يتم فيه تعريفه « بيانات عن س » بل يجب التركيز على نوع وأفق التساؤل. فالفيزياء والكيمياء والبيولوجيا إنما تتعامل مع الظواهر ، غير ان هدف وبؤرة التساؤل لكل منها هو الذي يجعلها مجالات بحث متميزة نسبياً. كذلك ، فان فروع التاريخ والفلسفة والنقد قد تتعامل جميعها مع النصوص الأدبية ، غير انه لابد أن يكون لكل منها بؤرتها وهدفها الخاصين في التعامل معها.

هنا يكمن مصدر مشكلتنا : ان تعريف مجالنا ، وذلك على العكس من التعريفات الخاصة بالمجالات الأخرى ، لا يتضمن بؤرة معينة لنشاطاتنا. فإذ تسعى مجالات التخصص الأخرى للحصول على تعريف لطبيعة عملها ، فهي تحصل على بيانات حصرية مرضية تلقائياً. غير اننا لا نحصل على مثل هذه النتيجة إذا ما اعطينا تعريفاً ما ، حيث نعمد الى التطلع الى جهة أخرى بحثاً عن الجواب الذي لا يوفره « إلاّ » التعريف ، ثم نتساءل « ما هو النقد ؟ » آملين أملاً مبهماً ان يؤدي أي بيان قد نستخلصه من مفهوم النقد الى توفير صيغة لمبدأ متكامل ، غير اننا ما نلبث ان نصطدم بحقيقة ان مفهوم النقد هو

www.attaweel.com

في أساسه مفهوم مشوش ، وان أي تحليل مفاهيمي سوف يؤدي فقط الى عرض المشكلة وليس الى إنهاء ذلك التشوش .

أما النوع الثاني من البيانات التي تبدأ بـ « النقد هو....» (البيانات الوصفية أو بيانات واقع) فهي لا تقدم مساعدة أكثر مما سبق. هناك بالطبع تشكيلة واسعة من تلك البيانات ، وهي تدل ثانية على مدى تشتت مجال تساؤلنا. لذلك نعمد الى تغيير وتيرة سرعتنا ، فنتجاوز التحليل المفاهيمي أو الملاحظات الوصفية أو الواقعية بحثاً عن بيانات معيارية بهدف توفير نوع من التناسق للحالة القائمة. غير ان التوصيات المعيارية تختلف اختلافاً حاسماً في طابعها عن التعريف ، فهي تمثل محاولة « لفرض » نظام ما على مجال لا وجود له في إطار مفهومها بهدف تغيير حالة التشوش وإدخال تحسينات عليها. وبما ان مثل هذه الافتراضات غير مشتقة من مفهوم النقد ذاته ، وإنما هي مجرد محاولة لتغييره ، لذلك فان المجال مفتوح لظهور عدد غير محدد من التوصيات المعيارية المتباينة من أجل هذا التغيير. ما يعنيه ذلك هو ان النوع الثالث من البيانات ، وهو الذي يبتدىء بـ « النقد هو....»سوف يشغلنا بالضرورة بعدد كبير من أنواع الوصفات المختلفة التي تمتّ بصلة لعدد كبير من جوانب المشروع النقدي. ولن يكون لأي من هذه الوصفات موقع حصري فريد على نحو يشكل فيه الجواب المركزي الوحيد لسؤال « ما هو النقد ؟ » الذي لا يكف السؤال عن السعي وراءه.

إن الافتراضات المعيارية التي تتصدر النظرية النقدية الحالية قد تمت بصلة لطابع المحاولة (هل هو وصفي أَمْ تقويمي ؟ أقرب الى الفنون أَمْ الى العلوم ؟) ، وللمعلومات الضرورية للمجادلة (هل هي معرفة بالمؤلف ؟ بالخلفية التاريخية ؟ بالتقاليد الأدبية ؟) ، ولقضايا التقنية التي يجب فهمها (الأوزان ، الأسلوب ،... الخ) ، وللغايات القصوى للتساؤل (التعميمات المؤقتة والمفاهيم ، رسم الشخصيات من قبل المؤلفين ، مجرد تفسير الأعمال العظيمة) ، وللعمليات العقلية ذات الأهمية الفائقة (بخاصة دور إصدار الأحكام والتفسير) ، ولاستخدام النتائج (هل تتضمن معرفة قادرة على الصمود كما هو الحال في المحاولات الأخرى أو ان قيمتها تنحصر في مساعدة القراء

www.attaweel.com

على تحقيق استجابة أفضل ؟).

في ضوء هذه التعددية ، فان أي ناقد يظفر بأية توصية معيارية ثم يدّعي بانها هي النقد لو ما يفعله النقد بالضرورة ، ثم يوحي بانها أكثر أهمية وأكثر مركزية من أي معيار ممكن آخر ، إنما يكون قد أساء فهم الحالة إلا إذا جعل البؤرة الرئيسة لتوصيته بؤرة براغماتية ، حيث يصبح الموضوع محل نقاش ، وذلك من حيث ان الوضع الراهن للنقد إنما يتطلب التأكيد على هذه التوصية دون غيرها. وإذا ما أصبحت هذه المسألة جلية ، يصبح ممكناً طرح افتراض معياري واحد ازاء ما يفترض بالنقد أن يسعى لتحقيقه — الآن ، وفي هذا الظرف بالذات. وهذا ما سوف أعالجه الآن.

يبدو لي ان ما يستحق الاهتمام اكثر من أي شيء آخر ضمن حالة النقد الراهنة ، هو ان النصوص الأدبية هي أعمال لغوية تتمتع صياغاتها اللفظية بأهمية غير عادية. لذلك يجدر بنا أن نقاوم أية محاولة لاستبدالها بصياغات أخرى. فتوكيداتها محددة بدقة ، وأفكارها معبر عنها بطريقة معينة تتمتع بقوة فريدة ، وتعبيرها بصورة عامة يظل في الذاكرة. فهي أعمال لغوية آسرة على نحو غير عادي ، تأسر الانتباه بما تريد قوله ، كما تفرض الاحترام بما تتمتع به من توكيدات ومن ذاتية فريدة. فهي ضمن هذا الإطار ، تختلف عن معظم الأعمال اللغوية الأخرى التي قلما تمتلك القدرة على استدعاء الاهتمام المتكرر بصيغها الفريدة بعد ان تكون قد استنفدت الأغراض التي أدت ظروف معينة الى ظهورها. فالنصوص الأدبية قد تجسد أفكاراً يمكن القول بأنها توجد في مكان آخر. غير ان ما يمنحه العمل الأدبي من طابع محدد وتوكيد ذاتي لهذه الأفكار إنما يفرض النظر الى هذه الأفكار ضمن مثل هذا النص ، ليس بصفتها مجرد ظهور آخر لأفكار مألوفة ، وإنما كبيانات فريدة تتطلب ردود فعل فريدة. لذلك لابد ان يركز النقد على الطابع الفريد للأفكار وعلى أنظمتها ، على النحو الذي ترد فيه في النص الأدبي ، مع إعطاء الاهتمام للتوكيد والتفاصيل التي يتم إخضاعها للطريقة التي يتم بها تحويل المادة المألوفة بعد تعديلها وإعادة تشكيلها ، الى نص مدهش الفرادة. إن القدرة على الوصول الى الاستنتاجات المناسبة حول المادة الآسرة ، هي أهم عنصر في مهارة الناقد — انها القدرة

www.attaweel.com

على اقتناص الحالة التي تتفاعل فيها التفاصيل النصّية مع بعضها البعض ، على نحو يؤدي الى تكوين معنى العمل بأسره.

لماذا التأكيد على هذا الجانب من النقد دون غيره من الجوانب الأخرى ؟ يكمن مبرر تقديم توصية لا تبدو بانها مثيرة للاهتمام في الحالة الراهنة للنقد ذاتها. ففي الوقت الحاضر ، من الضروري تقديم هذه التوصية لسببين : أولهما ، لأنه لم يحدث في أي وقت سابق ان وضع النقاد أنفسهم ، وبإصرار ، في مركز الاهتمام في نقدهم (توكيداتهم الخاصة ، هواجسهم ، شخصياتهم ونظمهم الفكرية). والثاني ، لأن أي موقف ازاء النقد لم يتعرض للاستخفاف والسخرية على الذي النحو عرّض له الموقف الذي طرحته أعلاه (ربما من أجل تبرير عملية إقصاء النصوص الأدبية عن مركز الاهتمام النقدي).

فالنقاد المحدثون اقل ميلاً نحو إفساح المجال للنص كي يتحدث عن نفسه بتركيز الانتباه على توكيداته. انهم معنيون بالأثر الذي يحدثونه هم انفسهم بدلاً مما يحدثه النص من أثر ، وذلك بإحلال آيديولوجياتهم ونظمهم المفاهيمية محل النص الأدبي. فهم يظهرون في الأعم الأغلب وكأنهم يسعون الى منافسة قراءة اللغة الأدبية بما يطلقونه من صعادات مفاهيمية مبهرة ، ويعمدون الى استعراض معارفهم الواسعة وجولاتهم الفكرية بدل استعراض مهارة النص الأدبي ذاته. فنحن لم نجبه قبلاً بمثل هذا النقد الذي يجهد نفسه من أجل الإبداع بأي ثمن كان. إن المقالات النقدية التي يكتبها اليوم نقاد شهيرون ومحترمون ، تبدو وكأنها تهيم بين مفهوم وآخر من المفاهيم الطنانة التي أُسيء تعريفها ، في محاولة لإغناء جدل أجوف بالأسماء والمصطلحات الهجينة الرائجة والمستوردة [الفرنسية] والأقوال المأثورة التي لا تمت بصلة للموضوع. يتمخض كل ذلك عن تحويل المناقشة الى شيء هزلي وتقليص النقد الى عملية تسلية للمتضلعين في العلم ، الى نادٍ لهواة الحديث. لقد بدأت بعض الاحتجاجات على هذا النوع الرائج من النقد بالظهور ، منها على سبيل المثال ، تذمر ريتشارد لوك Richard Locke ، في حديثه عن البنيويين ، من « المغامرات البالغة في التفسير الأنوي والمصطلحات الهجينة متعددة الأشكال » ، واحتجاج جيرالد غراف Gerald Graff في مقالته اللاذعة « الخوف والارتجاف في ييل » على ما تقوم به

www.attaweel.com

مجموعة متنفذة من النقاد من مباهاة واستعراضات دراماتيكية. كما تذمر ديفيد هيرش مؤخراً من ابتعاد العديد من النقاد عن خوض التجربة المباشرة مع اللغة في النصوص الأدبية. غير ان هناك استعداداً عاماً لتقبل ذلك النقد. فبينما يتجه بعض النقاد الى الاهتمام بعرض العضلات وتضخيم شخصياتهم بدلاً من التركيز على الأهمية الأدبية، يهتم آخرون بالآيديولوجيات ونظم التفكير التي تلائمهم بغض النظر عن النص ذاته. فسواء أكانت هذه الآيديولوجيات ماركسية أمْ فرويدية أمْ انثوية أمْ بنيوية أمْ اي شيء آخر، فان النهج هو نفس النهج، وذلك دون أي اعتبار لمختلف التوكيدات الواردة في النصوص التي تخضع للمناقشة: فالنقاد يعلنون انفسهم اتباعاً لمدرسة نقدية معينة، ثم يعمدون الى استعراض آرائها بدلاً من البحث في كل نص عن منظومة أفكاره الخاصة. هكذا تتحدر الفرادة والعملية المركبة الى أدنى مستوى. ولا تكمن المشكلة فيما إذا كانت بعض هذه الاهتمامات ذات اهمية، في ظرف ما، لنص معين أمْ لا، فمن الواضح انها تكون كذلك. غير ان ما يشكل ضرراً فعلياً هو التعامل بوساطة مجموعة واحدة من الاهتمامات، ودون أي تمييز، مع نصوص تمتلك توكيداتها المتميزة الخاصة.

من الناحية المنطقية، فان طبيعة التجريدات (ما هي التجريدات، كيف يتم تبريرها، وعلى أي نحو تتصل بالتجريدات الأخرى التي يتيحها النص) هي التي يتم تصورها على نحو خاطىء من قبل هؤلاء النقاد. يعمد البنيويون عادة الى تجريد بنى عامة جداً، ثم يعلنون بانها أعمق مستويات المعنى، غير انهم لا يظهرون إلا قدراً ضئيلاً جداً من القدرة على تحديد مكانة وقيمة مثل هذه التجريدات. وينطبق هذا بشكل عام على مدارس النقد الأخرى التي تتعامل مع التجريدات العامة «العميقة» أو غيرها كالفرويدية والماركسية. غير ان تتبع قضية التجريدات إنما يتطلب مقالة منفصلة، ويكفي القول هنا ان العديد من المدارس إنما تسيء استخدام هذا المنطق، وبالطريقة ذاتها.

التوتر، الحذلقة، الاختزال، تضخيم الذات، كلها معالم شديدة الوضوح في النقد الحديث. ان ما يلاحظ بانه الأكثر مركزية في عملية النقد هو النقاد انفسهم وليس الأدب.[٢] أما النقد لحقيقي ــ ذلك الذي يجعل اكتشاف التوكيدات

www.attaweel.com

الفريدة لنص معين في صدر اهتماماته ـــ فهو محتقر وخاضع للتهزئة. فهو يعتبر في الأغلب عملاً « ضيقاً » وبخاصة من قبل النقاد الأكثر تصنعاً وعصرنة رغم واقع انه ليس هناك ما هو اكثر ضيقاً وسطحية من تلك الكتابة التي تبدو وكأنها قد صممت بغرض إبهار الأعضاء الآخرين في جمعية الأخوة النقدية. أو يسمى « نقداً جديداً » New Criticism ـــ وفي مناقضة طريفة يتم شطبه بحجة ان الزمن قد عفى عليه ، رغم حقيقة انه ليس هناك ما هو أكثر ديمومة من المواجهة الصريحة بين القارىء والنص ، من التجربة الأدبية الأساسية التي ستظل موجودة لزمن طويل بعد ان يكون هؤلاء النقاد المهووسون قد غمرهم النسيان.(٣)

أو يصنف بانه « الشكلية » Formalism وذلك للإيحاء بانه يعنى فقط بالجوانب الشكلية والجمالية وليس بمضمون النص ، رغم بطلان هذا الإدعاء حيث ان قراءة وثيقة بدقة وحرص إنما تشكل محاولة لاستيعاب مضمونها وأفكارها استيعاباً تاماً ودقيقاً قدر المستطاع ، ويتعذر هنا فهم مثل هذا التصنيف الذي يعتبر الشكلية والجمالية متعارضتين مع الاهتمامات الجوهرية. أو انه يوصف هزءاً بانه « تحليل في فراغ » وذلك بإجراء عملية قلب غريبة للحقيقة الأكثر وضوحاً ، وهي ان المحللين الذين يضعون القراءة الدقيقة للنص في مقدمة أهدافهم النقدية إنما يضعون هذه النصوص ضمن إطار أوسع (هو إطار الحياة الانسانية بشكل عام) من إطار زملائهم الذين يحصرونها في حدود اللحظة التاريخية المحددة والآيديولوجيا المحددة حيث يتساءل المرء فيما إذا كان الإطار السابق شديد « الاتساع » ـــ وليس شديد الضيق. أو انه يوصف هزءاً كذلك بانه « ذاتي » (أي انه يجسد الرؤية الذاتية للقارىء فقط) وهو اتهام غريب حقاً لنوع من النقد يحترم توكيدات النص بدلاً من الانخراط في حساسيات وآيديولوجيات الناقد الحديث.

لماذا يوجد حالياً كل هذا الهزء بالرؤية البسيطة والمباشرة لوظيفة النقد ؟ لأن اتاحة الفرصة للنص لكي يحال صدارة المسرح سوف يدفع بالناقد ذاته بعيداً عن ذلك الموقع ، ان النقد اليوم يزداد نرجسية(٤) ولا عجب إذا ما تساءل زملاؤنا في الدوائر الأكاديمية الأخرى ، وإذا ما تساءلنا نحن أنفسنا : ما هو النقد ؟

www.attaweel.com

هــوامش

(١) لا يعني هذا ان كافة الاقترابات ناجعة على نحو متساوٍ ، بل على العكس من ذلك ، يبدو لي ان العديد منها خاطىء التوجه خطأً كبيراً. ان هذا فقط يعني ان المجادلة لصالح أو ضد الموقف النقدي في كل حالة من الحالات لا تتاتى من تفحص مفهوم النقد ، وإنما من تفحص الميزة الأساسية للمجادلات المعتمدة عادة لتاييد ذلك الموقف. وكمثل على ذلك ، فبالنسبة للبنيوية ، فانني افترض لاحقاً ان فكرة التجريد ووضعية التجريدات خاطئة خطئاً فادحاً. في مثل هذه الحالة ، فان ما يجعل الموقف المعني في موضع الشك هو ليس عدم الالتزام بمفهوم النقد وإنما الاخطاء المنطقية ذات الطبيعة الاوسع.

(٢) انظر مثلاً كيف يعمد اوجينو دوناتو في « لغتا النقد » الى تحجيم الادب بحيث يجعله مماثلاً للنقد ، وذلك بقوله : « لا يمكن للأدب إلا ان يكون عملية رفض للادب ، ولذلك فهو لا يختلف في جوهره عن النقد. فالنقد ، من حيث انه يشكل رفضاً للادب ، هو في حدا داته ليس إلا ادباً. لذلك فان التمييز بين نمطي الحديث هذين يصبح عسيراً ». ان الجو الثقافي الذي يسمح بالتعامل الجدي مع مثل هذا الراي ، هو جوٌ ينقصه الاتزان ، ومع ذلك فان مثل هذه المجادلات غير نادرة في الوقت الراهن.

(٣) انظر بشكل خاص ما يفعله ويليك في كتابه « النقد الجديد : مع او ضد » من نقض فاعل لبعض الأساطير والأهواء الشائعة حول النقد الجديد. وكذلك انظر الفصل الخامس من كتابي « نظرية النقد الادبي ».

(٤) يبدو راي دبليو. كي. ويمزات حول اصول بعض الموضات النقدية الحديثة صائباً جداً للاسف الشديد : « ان التضخم الهائل لعدد الاكاديميين خلال الفترة التي اعقبت الحرب الاخيرة ، وما نجم عن ذلك من تكاثر مرعب في عمليات النشر قد دفع باتجاه النتائج الثورية نفسها. فالأشخاص الجدد واجيال المحترفين الجدد ، إنما يحتاجون الى منابر جديدة » ، في « النقد المعاصر » نيويورك ١٩٧١ ، ص ٦٥.

www.attaweel.com

(٤)

الشرح والاقناع : نموذجان للنشاط النقدي

ستانلي فيش

في عام ١٩٥٤ ، نشرت كاثلين رين Kathleen Raine مقالة آمرة بعنوان « مَنْ خلق النمر ؟ » جادلت فيها قائلة : بما ان النمر بالنسبة لبليك Blake « وحش يعيش على حساب المخلوقات الاخرى » ، فهو « رمز... للذات المفترسة » ، ولذلك فان جواب السؤال الذروي في العقيدة ــ « هل الذي خلق الحمل هو الذي خلقك ؟ » ــ « هو دون أدنى شك ، كلا.» خلاصة ذلك ، هي انه لا جدال في ان النمر شرير. تدعم الآنسة رين قراءتها بالاشارة الى مجموعتين من البينات ، هي بعض كتابات القبالة ــ Cabbalisitic ــ حيث تجزم الكاتبة بانها هي « مصدر الإلهام.. دون شك » لقصيدة « النمر » ، وبينة أخرى من القصيدة ذاتها. فهي تعير اهتماماً خاصاً لكلمة « غابات » على النحو الذي تظهر في البيت الثاني : « في غابات الليل » وتقول : « قطعاً.. لم يحدث أبداً ان تم استعمال كلمة « غابة » من قبل بليك في أي مضمون غير ذلك الذي يشير الى « سقوط العالم الطبيعي ».

هكذا تنطلق المجادلة هنا من كلمة « غابات » نحو الدعم الذي افترض بانها توفره لتفسير معين. بعد ذلك بعشرة أعوام ، تم اختيار الكلمة ذاتها لدعم تفسير مختلف تمام الاختلاف. فبينما تفترض الآنسة رين ان حمل بليك يشكل رمزاً لتضحية على غرار تضحية المسيح بالنفس ، يعتقد هيرش ان « غرض بليك.. هو الهزء بضيق أفق الحمل ». ثم يقول : « ليس هناك أي شك في ان « النمر »

www.attaweel.com

قصيدة احتفالية بقدسية النمرية ». ففي هذه القـراءة ، تظهـر ضراوة النمـر وقدرته التدميرية عبر عدة رموز ، أحدها كلمة « غابات ». فالغـابات « تـوحي بالأشكال الطويلة المستقيمة ، وهو عالم يتضمن نظامية خطوط جلد النمر وأبيات بليك ذات التوازن الدقيق ، على الرغم من كل ما فيه من رعب ».

هنا نحن أمام ناقدين يطرحان تفسيرين متعارضين ، ويستخدمان الكلمة نفسها كبنية داعمة من داخل القصيدة. ومن الواضح انه يتعذر اعتبار كليهما صائبين في آنٍ واحد. غير انه من الواضح أيضاً انه لا يوجد أي أساس لتأيـد أي منهما ، كما لا يمكن الرجوع الى الفن ، لأن النص قد أصبح يشكل امتداداً لذلك الخلاف التفسيري الذي يفصل بينهما. بل ان النص قد أصبح من حيث الواقع ، وبفعل ما خضع له من تشخيص متعـدد ، « نتيجة » للتفسـير وليس « بينة » له على النمو المفترض. فكلمة « غابات » لا تشير بـاتجاه تفسـير دون آخر ، وفي ضوء ما قُدِمَ من تفسير ، فمن « الواضح » انه سوف يتم النظر لهذه الكلمة بهذا المعنى أو ذاك. ولا يمكن حل هذه المشكلة بالرجوع الى قرينة ـــ لتكن كتابات القبالة التي أشارت اليها الآنسة رين ـــ لأن هذه الكتابات لا تشكل قرينة إلا لتفسير تم افتراضه سابقاً. فلو ان الآنسة رين لم تقدر ان جواب السـؤال الذروي للقصيدة « هو دون أدنى شك ، كلا » ، لما أوحت تلك الكتابـات لها ، بما تتضمنه من تمييز بين آلهة عليا وأخرى أقل مـرتبة ، بـانها مصـدر بليك. ان بلاغية المجادلة النقدية التي تظهر عادة في مجلاتنا ، إنما تعتمد على التمييز بين التفسيرات من جهة ، والحقائق النصية والقريبة التي تدعمها أو تدحضـها من جهة ثانية. غير ان مثال « نمر » بليك يبين ان النص والقرينة والتفسير تتقدم معاً بفعل بادرة معينة (الإعلان عن معتقد) على شكل تفسير مكتمل. لذلك حين ينتصر تفسير على تفسير آخر ، فان سبب هذا الانتصار لا يكمن في ان التفسير متفق مع حقائق متوفرة ، وإنما في ان الحقائق متفقة مع المنظور الذي تشكلت به افتراضاتـه. فالافتـراضات ، وليست الحقـائق التي تجعل هـذه الافتراضـات ممكنة ، هي الموضوع الذي تدور حوله النزاعات النقدية.

بكلمات اخرى ، لا تدور المجادلات النقدية حول حقائق ، وإنما حول تلك المنظورات المتباينة التي تبدو الحقائق من خلالهـا على نحـوٍ أو آخر ، ولذلك ،

www.attaweel.com

فان مهمة النقد لا تتمثل في الشرح « وفقاً » ، لحقائق محددة واقناع الآخرين بوجهة نظر غير قابلة للدحض بسبب ما تمتلكه من حقائق. حقاً ذلك هو النشاط النقدي بأسره : انه سعي جانب معين لتغيير معتقدات جانب آخر بحيث تصبح البينة التي ذكرها الأول بينة بالنسبة للثاني. ان نموذج النشاط النقدي الأكثر انتشاراً يتبنّى إجراءاً معاكساً تماماً (هو الإجراء الذي تم تقنينه في عقيدة وممارسات « النقد الجديد ») : هنا يتم افتراض وجود بينة بمعزل عن أي معتقد معين ، ويتم التقدم بها لكي تشكل حكماً بين المعتقدات المتنافسة ، أو « التفسيرات » كما نسميها في الدراسات الأدبية. لقد تم تشكيل هذا النموذج على غرار اجراءات البحث المنطقي والعلمي ، وهو في الأساس نموذج يعتمد « الشرح » حيث يتم إثبات صحة أو خطأ التفسيرات استناداً الى بينات محددة مستقلة. أما النموذج الذي بينه سابقاً ، فهو يعتمد « الإقناع » ولا تتوافر البينات التي يتم تقديمها إلا كنتيجة لتفسير تم افتراضهُ مسبقاً (في خطوطه العامة والعريضة على الأقل). ففي نموذج الشرح ، يتم ضبط النشاط النقدي بوساطة بينات مستقلة يترتب عليها اعتبار التفسير صحيحاً أَمْ لا ، اما في نموذج الإقناع ، يتحتم تطهير النفس من أهوائها وافتراضاتها المسبقة على نحوٍ يمكنها من رؤية النص بوضوح وبصفته نصاً مستقلاً بحد ذاته ، أما في نموذج الإقناع ، فلا يوجد إلا الإدراك المنحاز او المنظوري ، ويدور السؤال حول أي من المنظورات المعينة على نحو متساوٍ هي التي سيتم بها تشكيل النص. وفي نموذج الشرح ، يكون التغيير تقدمياً (مثالياً على الأقل) ، حركة باتجاه تقدير أكثر دقة حول كينونة ثابتة ومستقرة ، أما في نموذج الإقناع ، فلا يحدث التغيير إلا حين تتغلب وجهة نظر على أخرى ، مؤدياً الى ظهور كينونات لم تكن متوفرة من قبل.

خلاصة ذلك ، هي ان المخاطر التي تحفّ بنموذج الإقناع اكبر بكثير من تلك التي يتعرض لها نموذج الشرح ، وذلك لأنها تشتمل على ما لا يقل عن تلك الشروط التي لابد للعبة بكل تحركاتها ان يتم اداؤها (الوصف ، التقويم ، منح المصداقية.. الخ). وهذا هو السبب الذي يجعل جوناثان كلر Jonathan Culler نصف محق في كتابة « فن الشعر البنيوي » حيث يقول : « ان امكانية اقناع

www.attaweel.com

شخص بان تفسيراً معيناً تفسير جيد تفترض وجود آراء ونقاط انطلاق مشتركة حول كيفية القراءة ». ان كلر محق في إصراره على ان الآراء الخاصة بما هو صحيح ومقبول هي خصائص مؤسسية ، وان المعرفة « بنقاط الانطلاق المشتركة » هي شوط لازم لما يسميه « الكفاءة الأدبية » Literary Competence . غير انه مخطىء في تصوره ان الكفاءة الأدبية هي منظومة ثابتة من القواعد أو العمليات التي يتحتم على النقاد ان يلتزموا بها لكي يتم الاعتراف بهم كلاعبين في اللعبة. ينطبق نموذج كلر للنشاط الأدبي على الغالبية العظمى من الأعمال النقدية ، ذلك ان معظم المقالات التي نقرأ أو نكتب لا تفعل أكثر من ان تؤكد على أو تعمم افتراضات موجودة قبلاً. غير ان النشاطات التي تتمتع بأكبر قدر من التقدير لدى المؤسسة ، رغم رفض ذلك في العادة ، هي النشاطات الجذرية في ابتكاريتها. أي ان عائد مهنتنا لا يجنيه إلا أولئك الذين يتحدون الافتراضات التي تقوم عليها الممارسات العادية لكي يتم لهم اعادة تعريفها وتشكيلها. قد يتم هذا التحدي على عدة مستويات : قد يعمد المرء الى قلب تفسير عمل معين أو يعيد تشكيل المعيار الكلي الذي ينطلق منه مؤلف كبير ، أو يدعو لاعادة تصنيف الأنواع الأدبية تصنيفاً جديداً كلياً ، أو يشكك في فكرة النوع ذاتها ، أو يطرح تعريفاً جديداً للأدب ولطبيعة وظيفته في الحياة. وعلى أي من هذه المستويات ، لابد للمرء ان يبدأ ، كما يقول كلر ، « بنقاط انطلاق مشتركة حول كيفية القراءة » ، غير ان غرض هذه العملية هو إعادة تشكيل تلك الآراء بالذات ، وتأسيس نقاط انطلاق جديدة. وهذا هو الذي يجعل من نموذج الإقناع ، كما قلت سابقاً ، نموذجاً كبير المخاطر. ففي نموذج الشرح ، تنحصر مهمتنا في القدرة على وصف ما هو قائم بمعزل عن احكامنا الخاصة ، ورغم احتمالات النجاح أو الفشل ، فان الأشياء التي تحظى باهتمامنا تظل محتفظة بوجودها المستقل ، كما تظل على النحو الذي كانت عليه قبل أن نعالجها. أما في نموذج الإقناع ، فان عملنا النقدي يؤثر تأثيراً مباشراً في الأشياء ، وفي عملية وصفها ، وفي المعايير التي يتم تقويمها بها. فمسؤولية الناقد وفقاً لهذا النموذج كبيرة حقاً ، حيث لا يكون الناقد مجرد لاعب من لاعبي اللعبة ، وإنما المقرر للقوانين التي تحكمها.

لا يعني هذا ان الناقد منا لا يخضع لأية قواعد أو نصوص أو مقاييس

www.attaweel.com

أو نقاط انطلاق مشتركة وآراء عامة حول كيفية القراءة. فلدينا كل ما لدى النقاد بشكل عام ـــ النصوص ، المستويات ، المقاييس ، معايير الأحكام ، التواريخ النقدية وغير ذلك. ونحن نستطيع إقناع الآخرين بانهم على خطأ ، كما نستطيع المجادلة بان تفسيراً معيناً أفضل من تفسير آخر ، وان نعرض بينات لدعم التفسيرات التي نفضل. غير اننا نقوم بكل ذلك ضمن إطار منظومة من الافتراضات المؤسسية التي قد تصبح بحد ذاتها موضوعاً للنزاع. وهذا يعني اننا وإن كنا ما زلنا نمتلك كافة الأدوات التي كنا سابقاً نمتلك (النصوص ، المقاييس ، الأعراف ، معايير الأحكام) فاننا نمتلكها الآن بأشكال مختلفة. ولا يشكل ذلك خسارة وإنما ربحاً. حيث نحصل من خلال ذلك على معرفة مبدئية بالتغيير ، كما يتاح لنا ان نشرح لأنفسنا وللآخرين لماذا لم نستطع ، بعد مرور أربعمائة عا م، اتقان سوناتة شكسبير المؤلفة من أربعة عشر بيتاً فقط.

من جهة ثانية ، لا يخلو هذا الشرح من المشاكل. فتحويل النقد الى لعبة يخضع كل شيء فيها للتغير المتواصل قد يجرد الناقد من أية ثقة بالموقع الذي يشغله الآن. إذ كيف يمكن لمن يعتقد بان متانة واقناعية تفسير معين تعتمد على الظروف المؤسسية (وليس على أي مقاس معياري خاص بصحة الشيء ذاته). وان تلك الظروف متغيرة باستمرار ، ان يجادل بقناعة من أجل التفسير الذي يفضل في الوقت الراهن ؟ والجواب على ذلك ، هو ان المعتقد العام ، أو ما وراء النقدي ، لا يؤثر بأي حال في المعتقد أو في منظومة المعتقدات الخاصة بطبيعة الأدب والشكل الصحيح للبحث النقدي وأشكال البيّنة الأدبية التي تقدم التفسير الذي يبدو الآن بانه واضح ولا مفر منه. قد أعرف ، على نحوٍ ما ، ان قراءتي الحالية « للفردوس المفقود » ، إنما تنطلق من افتراضات لم أكن أملكها في السابق ، وقد لا تكون على النحو الذي هي عليه الآن بعد عام أو اكثر ، غير ان هذه « المعرفة » لا تمنعني من إدراك ان قراءتي الحالية « للفردوس المفقود » هي القراءة الصحيحة ، وذلك لأن التحفظ الذي قد أطلق على قراءتي الحالية سوف لا يتجاوز قول « بالطبع ، فقد أغير رأيي في يومٍ ما ». فحقيقة ان رأيي قد يتغير في يومٍ ما لا تغير من حقيقة ان الرأي

www.attaweel.com

الحاضر هو الرأي القائم ، وذلك على نحو تعبير « بمقدار علمي » الذي يقدم به المرء لافتراض ما لكي يقول به انه لا يعرف الشيء الذي يعرفه ، حيث يمكن له في المستقبل ان يعرف شيئاً آخر ، وحين يحدث ذلك ، فان معلومته الجديدة ستكون كذلك ، وفي ذلك الحين ، هي بمقدار علمه ، وسوف لا تكون هذه المعرفة الجديدة أقل وثوقية من ثقته بمعلومته السابقة. فالوعي بان منظور المرء محدود لا يعني ان الحقائق التي تتشكل من خلال هذا المنظور ليست حقيقية ، وحين يحل منظور جديد محل هذا المنظور ، فان منظومة جديدة من الحقائق سوف تكتسب صفة حقائق صحيحة.

قد يظن بان تغير رأي شخص ما لعدة مرات ، إنما يؤدي به الى الشك في سلامة مداركه ، وذلك باعتبار ان الرأي الجديد قد يصبح باطلاً بعد حين ، وان « ما أراه اليوم قد لا أراه غداً ». غير ان التشكك ليس فعلاً يفعله المرء خارج إطار الافتراضات التي تشكل وعي الانسان ، بل ان التشكك ، كأي نشاط عقلي آخر ، هو فعل إنساني يتم ضمن إطار مجموعة من الافتراضات التي لا يمكن أن تكون في ذلك الحين بالذات موضع شك ، أي ان المرء لا يشك في فراغ ، وإنما انطلاقاً من منظور معين ، وان هذا المنظور يظل محصناً ضد الشك الى ان يتم استبداله بمنظور جديد يتمتع بحصانة جديدة. ان مشروع الشك « الجذري » لا يمكن ان يتجاوز ضرورة تموضعه في موضع معين. فلكي تشك في كل شيء ، بما في ذلك الأرض التي تقف عليها ، يتحتم عليك أن تقف فوق أرض أخرى ، وهذه الأرض الأخرى هي الأرض التي يقف المرء عليها. ولا يستطيع المرء ان يتوقف عن هذا الانتقال الدائب إلا إذا استطاع ان يحرر نفسه من عملية الوقوف فوق أية أرض ، وإلا إذا ما استطاع العقل أن يتحرر من الأهواء والافتراضات المسبقة كافة ، ويبدأ وفقاً للمنهج الديكارتي ، من اللا شيء. غير ان ما يعنيه ذلك هو ان المرء ليس لديه ما يبدأ به ، فأي شيء يتم البدء به ، حتى لو كان هذا الشيء هو قول « أنا أفكر فأنا إذن أنا موجود » ، إنما يدل على ان المرء يملك هوىً معيناً وافتراضاً مسبقاً.

لنضع هذا الموضوع بشكل آخر : التشكك الراديكالي ممكن في حالة واحدة فقط ، وهي ان يكون العقل مستقلاً تمام الاستقلال عن كل ما يمده بالمعلومات ،

www.attaweel.com

غير انه طالما ان العقل مكون ، كما جادلت سابقاً ، من كل تلك الأصناف ، فلا يمكن تحقيق الابتعاد عنها بُعداً كافياً يجعلها قابلة للخضوع للتساؤل التشككي. خلاصة ذلك ، لا يستطيع المرء ان يكون « شكوكياً » ، كما لا يستطيع المرء ان يكون نسبياً للسبب ذاته ، لأن المرء لا يستطيع أن يبتعد عن معتقداته وتخميناته على نحوٍ لا تعود فيه هذه المعتقدات والتخمينات اكثر مصداقية « بالنسبة له » من المعتقدات والتخمينات التي يعتنقها آخرون ، أو تلك التي كان يعتنقها هو نفسه في وقتٍ سابق. قد تكون نتيجة كل ذلك هي اللغو الكلامي المفرط ، غير انها نتيجة لا مفرّ منها : فالمرء يؤمن بما يؤمن ، وهو يفعل ذلك دون أي تحفظ. ان التحف الكامن في الموقف العام الذي كنت أناقشه — أي معتقدات المرء ومن ثم تخميناته خاضعة للتغير الدائب — لا يتمتع بأية قوة فعلية ، وذلك لأن التفسير الذي يبدو صحيحاً سيظل يبدو كذلك حتى يحدث التغيير ، وذلك دون اعتبار لعدد التغييرات السابقة التي استطيع تذكرها.

لا يعني هذا ان المرء يظل أسير منظوره الحاضر. فمن الممكن دائماً أن يتم التفكير في معتقدات وآراء أخرى. غير انه سوف يتم النظر إليها باستمرار بصفتها معتقدات وآراء « أخرى » ، ولذلك فهي زائفة ، أو خاطئة ، أو منحازة ، أو فجّة ، أو غير معقولة. لهذا السبب تبدو الثورة في معتقدات الانسان فعلاً تقدمياً حتى لو بدت من الخارج بانها مجرد تغيير. فإذا آمن المرء بما يؤمن ، فهو يؤمن بان ما يؤمن به هو الصواب. وعلى العكس من ذلك ، فهو يؤمن بان ما لا يؤمن به غير صائب ، حتى لو كان قد آمن به في وقت سابق. لا نستطيع ان نتجنب الاعتقاد بان آراءنا الحاضرة اكثر صواباً من الآراء التي كنا نعتنقها في السابق ، أو التي يعتنقها الآخرون. فموقف المرء في وقت معين ، لا يبدو فقط بانه أفضل من موقفه السابق ، بل ان المواقف السابقة سوف تكتسب على الدوام صفة الزيف أو صفة خطوات غير سليمة ، أو اتجاهات خاطئة ، أو مدركات غائمة أو منحرفة. بكلمات أخرى ، ان فكرة التقدم هي فكرة حتمية. ولا يعود ذلك لسبب ان « هناك » تقدماً فعلياً ، بمعنى وجود اتضاح مطرد في النظر الى شيء يتمتع بالاستقلال ، وإنمّا لسبب ان « الاحساس » بالتقدم هو نتيجة حتمية لتشبثنا بمانحمل من معتقدات ، أو ، لكي اكون اكثر دقة ، لتشبث معتقداتنا بنا.

www.attaweel.com

(٥)

ثلاث خواطر حول النقد

مورس بيكهام

تشكل خواطري الثلاث إجابات ممكنة على ثلاثة أسئلة أرى انها تستنفد كافة التساؤلات التي قد تُثار حول النقد ، رغم ان آخرين قد لا يجدونها مستنفدة على النحو الذي أراه أنا. هذه الأسئلة هي : أولاً : ما هي أنواع البيانات النقدية ؟ ثانياً ، ما الذي يجعل النقد ممكناً ؟ ثالثاً ، ما هي حالة النقد الراهنة ؟

(١)

سوف أقاوم فكرة وجود علة في تفكيري فأطرح ثلاثية جديدة ، حيث انني أستطيع تمييز ثلاثة أنواع من البيانات النقدية ، أولها البيان التفسيري — interpretational statement — ، وسوف أبدأ بهذا النوع لأنه يشكل أحد العوامل الفاعلة في النوع الثاني ، وبقدر من الارتياح ، أقول بان هناك نوعين فقط من البيانات التفسيرية. ففي النوع الأول ، يسعى الناقد ، سواء بالاستناد الى عوامل داخلية أو خارجية في عملية تأليف العمل ، الى تحديد الاهتمامات (أو بتعظيم أكبر ، الآيديولوجية أو الآيديولوجيات) التي حكمت القرارات المعنية بالخصائص الدلالية البارزة في عملٍ ما ، أو في الأقل ، ما يقرر الناقد بانها هي الخصائص البارزة. أما في النوع الثاني من البيانات التفسيرية ، فان الناقد يسخِّر العمل لكي يدلل به على اهتماماته (أو آيديولوجيته

www.attaweel.com

أو آيديولوجياته) الخاصة. ومن الواضح ان النوع الأول يتضمن أيضاً اهتمامات الناقد الخاصة حيث انها تتحكم بالقرارات التي يتخذها ازاء اهتمامات مؤلف العمل الأدبي. غير ان الفرق بين النوعين المذكورين هو ان عرض الاهتمامات الأخرى ، في النوع الأول ، قد يؤثر في اهتمامات الناقد الخاصة الى حد اضعاف سيطرتها عليه ، إن لم يكن تحريره منها. أما النوع الثاني ، فلا يتوقع أن يكون له مثل هذا التأثير التصحيحي ـــ Corrective ـــ. وانني استخدم كلمة « تصحيحي » هنا ، لأنني أرى ان كافة الآيديولوجيات ضرورية ، ولكنها غير مقنعة بدرجةٍ أو بأخرى ، وان الانسياق الأعمى وراء اية آيديولوجيا أو أي اهتمام معين إنما يسيء الى الفرد والى وضعه الاجتماعي ـــ الثقافي إساءة كبرى.

غير ان التمييز بين هذين النوعين من البيانات التفسيرية يجب أن لا يترك جانباً قبل التمعن في السبب الذي يجعل هذا التمييز ممكناً ، وفي ما ينجم عن ذلك من أثر. ليس بمقدور اي قول ان يتحكم في شكل الاستجابة له.

فالاستجابة بحد ذاتها تعميم . والاستجابة (أو القرار مجازياً) تتضمن تفسيراً ما ، حتى وإن كان التعميم خاضعاً لأشدّ أشكال السيطرة الثقافية ، كالتعذيب او خطر الإعدام. لذلك ليست هناك أية صلة مباشرة ، او حتمية بين أي عمل ادبي وأي تفسير له. على العكس من ذلك ، ان امكانيات تفسير اي عمل أدبي هي امكانيات لا حدود لها ، او في الأقل كبيرة بلا حدود. فخلال القرنين الأخيرين ، ظل هذان الاتجاهان التفسيريان اللذان ذكرتهما قائمين. فالأول ، وهو السيطرة على مختلف امكانيات التفسير بالسعي لإبراز اهتمامات المؤلف ، قد أنتج تفسيرات عظيمة الثراء والتعقيد ، فحيث لم يكن هناك إمكان للحصول على القناعة التامة ، كان هناك ذلك التقارب المتزايد في التفسير ، وذلك في الأقل بالنسبة للأعمال التي حظيت تقليدياً بقدرٍ كبيرٍ من التقدير. اما النوع الثاني ، وهو تسخير العمل الأدبي للدلالة على اهتمامات الناقد المعني ، فقد تمدد وتشعّب على نحو فروع تفسيرية عديدة. ويعود ذلك التمدد الى ان القرنين الأخيرين قد شهدا ظهور العديد من الآيديولوجيات المتنافسة ، حيث طورت كل آيديولوجية منهجها النقدي الخاص (وإذا لم تكن اي منها قد طورت ذلك

www.attaweel.com

حتى الآن ، فنستطيع الافتراض بثقة انها ستفعل ذلك).

يتألف النوع الثاني من البيان النقدي من احكام الكفاءة ـــ Judgements of Competence ـــ وهي قد تستند الى التفسير ، كما أشرت سابقاً. فمن التفسير يمكن استخلاص بعض الافتراضات أو « حقائق » فلسفية أو أخلاقية أو تاريخية أو نفسية أو غير ذلك. هكذا يمكن مثلاً ان نمتدح بلزاك لعمق نظرته الاجتماعية ، كما يمكن لنا من جهة ثانية ان نقول بانه لا يملك كفاءة تأليفية بحجة عدم كفاءته الأسلوبية. وكما تتغير الآيديولوجيات ، كذلك تتغير المنطلقات التي تصدر عنها أحكام الكفاءة. فقد حكم جون سبارو في يومٍ ما على « الشعر الحديث » بعدم الكفاءة وان الشعراء لم يتعلموا كيف يكتبون الشعر. كذلك تمّ الحكم على « الشعر الحر » بانه نتاج عدم الكفاءة. غير ان الأحكام الخاصة بالشعر الحر ما لبثت ان تطورت. فأحكام الكفاءة ، شأنها شأن التفسير ، قابلة للنقض دائماً. وذلك بالاستناد الى بعض التبريرات أو التعريفات المنافسة لأحكام الكفاءة. فقد يُقال مثلاً ان قصيدة « دوقتي الأخيرة ـــ My Last Duchess ـــ بانها قصيدة تعوزها الكفاءة العروضية لأن المرء لا يلاحظ وجود القوافي فيها (هناك العديد من الطلاب التخصصيين ومن أساتذة الأدب ممن ظنوا ان القصيدة مكتوبة بالشعر المرسل) ، كما يمكن الحكم عليها بانها ذات كفاءة عالية استناداً الى السببِ ذاته ، أي المهارة الفائقة في اخفاء القوافي. ويمكن الحكم على أية قصيدة بانها ذات كفاءة لأنها فاتنة أو رقيقة أو مؤثرة أو واضحة ، كما يمكن الحكم عليها بانها عديمة الكفاءة ، رغم كل هذه الصفات ، لأنها لا تقدم خاتمة ذات مفارقة ما. وقد يُحكم على شاعر بانه قليل الكفاءة لأنه يقدم خاتمة تتضمن مفارقة على نحوٍ آلي (كالأحكام الصادرة بحق قصص أو. هنري). ويبدو واضحاً ان احكام الكفاءة ، شأن النوع الثاني من البيانات التفسيرية ، هي أحكام يمكن العثور على مصدرها في اهتمامات الناقد ذاته (وهو ما نطلق عليه صفة « التحيز » ونرفضه). وكما حدث في المجال الآيديولوجي ، فان التشعبات الهائلة للأساليب التي ظهرت خلال القرنين الأخيرين ، والنابعة من فكرة ان أي كاتب حاذق لابد له ان يطور لنفسه اسلوباً خاصاً به بدلاً من تطوير مهارته عبر أسلوب قائم ، أو العمل على تعديل هذا الأسلوب ، قد أدت بدورها

www.attaweel.com

الى ظهور تشعبات هائلة لأحكام الكفاءة. ولمواجهة ذلك ، ظهر اتجاه نقدي يقول بان ما يعتبر عيباً وفقاً لمعايير تقرير الكفاءة ، قد يكون قد خدم اهتمامات المؤلف ، ولذلك فهو مبرر. بذلك تتحول الفجاجة والابتذال اللذين وصف بهما أسلوب بلزاك — Balzac — الى وسيلة تخدم رغبة الكاتب في توجيه اهتمام القراء نحو الشخصيات والظروف والأحداث ، بينما يعتبر التعقيد المذهل لأسلوب بروست — Proust — عيباً بحجة انه يشتت انتباه القارىء بعيداً عما يقوله بروست ، بعيداً عن الدلالات اللفظية ومضمون الروايات. ان المظهر الأسلوبي لسوينبيرن — Swinburne — قد اقنع العديد من القراء بانه لا يوجد لدى سوينبيرن ما يستحق القول. غير ا نه إذا تم اقناع هؤلاء القراء وغيرهم بان هناك لدى سوينبيرن ما يستحق القول فعلاً ، فقد يقررون بانه شاعر عديم الكفاءة. كذلك فان ما اتسم به شعر براونينغ — Browning — المتأخر من تركيبات حافلة بالتعقيدات النحوية ، فان سبباً في الاهمال الذي لقيه براويننغ. غير انه يمكن اعتبار هذه الصفات ذاتها بانها تحديات مجزية إذا ما تم التمعّن بها ، وكذلك لدى التمعّن بسوينبيرن. وبذلك يصبح ممكناً ان يتم النظر الى أسلوب كل منهما بانه يتمتع بدرجة عالية من الكفاءة. يمكن الاستنتاج من كل ذلك ، انه إذا عمد أحد الى تقويم عمل أدبي ما ، فليس صعباً على هذا الناقد ، وبخاصة إذا كان ضليعاً وخبيراً ببلاغيات النقد الأدبي ، ان يقرر بان نسبة قيّمة لهذا العمل أو نسبة قيمة سلبية له هو أمر تبرره الكفاءة العالية أو عدم الكفاءة لدى الكاتب.

ننتقل بعد هذا الى النوع الثالث من البيان النقدي ، ذلك هو نسبة القيمة — Ascription of Value —. فحقيقة ان عملاً واحداً يمكن ان تنسب اليه قيمة إيجابية وقيمة سلبية (بل هذا ما يحدث فعلاً) بمبرر ان الصفة الأدبية الواحدة قد يعتبر مؤشراً على الكفاءة أو عدم الكفاءة ، إنما توضح أنه رغم ان اللغة ذاتها قد استخدمت في حكم الكفاءة وحكم القيمة ، فان هذين الحكمين يختلفان اختلافاً نوعياً كبيراً ، حتى وإن كانت احكام الكفاءة تُستخدم لتبرير وعقلنة احكام القيمة. سوف أقدم مثلاً على ذلك مستمداً من تجربة حديثة خاصة بي. فخلال الأشهر الستة الاولى من عام ١٩٧٩ ، أعدت قراءة ست روايات رئيسة لتشارلس ديكينز — Charles Dickens — ، بدءاً « بأوراق بيكويك »انتهاءً

www.attaweel.com

« بدوريت الصغيرة ». وكنت قد قرأت هذه الروايات الست سابقاً وأعجبت بها وتمتعت بها. أما الآن وقد شارفت على الخامسة والستين من عمري، فقد وجدت بان هذه الروايات، باستثناء « أوراق بيكويك »، رديئة جداً. لم أعد قادراً على قراءة ما أصبحت اعتقد بانه تافه. أستطيع ان اقدم تبريراً لموقفي هذا دون أي عناء. يمكنني القول مثلاً ان هذه الروايات تتسم باستراتيجيات رومانتيكية شكلية وان هذه الستراتيجيات إنما تخدم آيديولوجية التنوير — Enlightenment —. كذلك أستطيع ان أجادل لصالح هذه العقلنة بشكل مطول وبسيطرة تامة على وسائل بلاغة النقد الأدبي بحيث يندفع بعض القراء الى التفكير فيها جدياً. غير انني وبصدق، لا أستطيع ان أبرر بالعقلنة حكماً اعتبر بانه قابل للتبرير بسهولة فائقة. فإذا كانت هذه هي اهتمامات ديكينز، يستحيل انكار كفاءته الفائقة في استغلال ذلك التشوش الآيديولوجي. هذا يتضح بانه لا توجد صلة بالضرورة بين حكم الكفاءة وحكم، أو « نسبة » القيمة. فأياً كانت المبررات التي اقدمها بشأن حكمي الحاضر، يبدو واضحاً ان القيمة التي نسبتها لروايات ديكينز سابقاً، ثم انكاري لهذه القيمة حالياً انكاراً مشوباً بالقرف، هما شأن خاص بتاريخي ومزاجي الخاصين. أي انني استخدمتها في فترة سابقة لخدمة اهتمام معين لدى، ولم اعد اطيق ذلك الآن، ولكن، ما هو هذا الاهتمام ؟

اعتقد بان نسبة قيمة لعمل أدبي معين أو لأي عمل فني، أو لأي إنسان أو فاعلية معينة أو لشجرة أو منظر طبيعي، هي كلها افعال ذات طبيعة سلوكية واحدة. قد نطلق على ذلك صفة التجربة القيمية — Value Experience — لأجل تمييزها عن عمليات نسبة القيمة اللفظية (أو المبررة لفظياً). وقد يكون اكثر المصطلحات انتشاراً للتعبير عن التجربة هو « جميل » وقد اخذ لفظ « ذو معنى » يوازيه انتشاراً. ان نسبة القيمة « للذات » مسألة مركزية في التجربة القيمية، ومن الواضح انها قد اكتسبت عبر التربية الاجتماعية للطفل. فالآباء عادة يمارسون نوعين متمايزين من فعاليات نسبة القيمة اثناء تربيتهم لأطفالهم. فمن جهة، يتم الحكم على الطفل بانه كفوء أو غير كفوء في اداء نشاطات معينة، بينما يتم إغداق مديح عام عليه بوصفه انه طفل ممتاز

www.attaweel.com

أو اعظم طفل في العالم. أي تتم نسبة قيمة له دون الرجوع الى الكفاءة ، وعبر سنوات نموه نحو مرحلة الشباب ، تتواصل عملية نسبة قيمة له ، كما يتم ترسيخها من قبل مختلف المؤسسات التي تشكل العضوية فيها انتساباً لقيمة : فالنوادي والمؤسسات الدينية والجمعيات والأمم وغير ذلك. وتشكل الطقوس الدينية وعمليات تقديم التضحيات ، سواء أكانت تضحية بالحيوانات أمْ تضحيات بشرية ، والاحتفالات الوطنية ـ هي الستراتيجيات السلوكية التي يطلق عليها الانثروبولوجيون صفة « مقدس » — Sacred — ، أوضح تجارب الحصول على القيمة الذاتية. وقد قام العلاج النفسي في الثقافات العلمانية ، كالثقافة الغربية ، بوظيفة استعادة وترسيخ القيمة الذاتية ، وذلك بالنسبة لعدد كبير من الناس على الأقل. فكافة المعالجات النفسية إنما تتجه نحو أشخاص معينين ، باستثناء بعض الحالات التي تتعلق بالشذوذ الفيزيولوجي أو الصدمات أو الآفات ، وذلك بتعليم المريض كيف ينسب القيمة لنفسه. أما أولئك الذين لا يتقبلون العلاج النفسي ، أو يكون باهظ الكلفة بالنسبة لهم ، فهم يلجأون لأديان جديدة أو يحيون أدياناً قديمة كالسحر الأبيض والكهانة ، أو يستوردونها مع الثقافات الأجنبية ، وتلك ظاهرة واسعة الانتشار في ثقافتنا وعلى مدى نحو قرن ونصف القرن. وكما تشكل بعض المناسبات التي تمارسها المؤسسات القيمية (عيد الميلاد وهدايا العيد في الطفولة ، والصلوات الجماعية والاستماع لموعظة أو مجرد تسلم دعوة من شخصية مرموقة) رموزاً لقيمة الفرد الذاتية ، فان هناك رموزاً فوق ـ مؤسسية يستجيب المرء لها بشكل أو بآخر ـ اي انها رمز للقيمة الذاتية. فطالما ان المرء قد تعلم من المؤسسات كيفية الاستجابة لرموز القيمة ، فهو قادر على اختيار ما يشاء لنفسه منها.

في الأمور الفنية ، تعرف القدرة على استخدام عمل فني للحفاظ على القيمة الذاتية أو استعادتها أو تحسينها بانها « ذوق ». لذلك لا طائل من المجادلة حول الذوق ، رغم توفر الامكانية باستمرار ، وكما بينت سابقاً ، « لتبرير » الذوق. غير ان هناك سبباً معيناً لذلك ، هو ان اللغة تتيح تبرير أي شيء. فحين نقول مثلاً ان شخصاً ما يتذوق الشعر على نحوٍ رفيع ، فهذا يعني ان رموز القيمة الشعرية لدى هذا الشخص هي الرموز التي تم الاعتراف بها من قبل الجماعة المحيطة

www.attaweel.com

ذات الاهتمام بالأدب الرفيع ، ليس إلا. لذلك فان السؤال القائم ليس سؤالاً حول صوابي أمْ خطأي في نسبة القيمة لديكينز قبل خمسة عشر عاماً ، وحجبها عنه الآن ، حيث ان الأمر لا يتجاوز واقع انني كنت قادراً في وقت ما على استخدام ديكينز كرمز قيمة (كرمز يعزز قيمتي الذاتية) وانني غير قادر على ذلك الآن.

إن شرح هذه الحالة المعنية الخاصة بي قد يكون متعذراً في الوقت الحاضر. غير انه يمكن تقديم شرح عام. تشمل عملية نسبة القيمة للذات أحكام الكفاءة وعدم الكفاءة. غير انه لا توجد صلة ملازمة أو ضرورية بين القيمة والكفاءة. لذلك فان نسبة القيمة للذات هي عملية غير مستقرة بالضرورة. فالفرد يعمد في سياق تجاربه الى تعديل شخصيته ، فيضطر احياناً الى التخلي عن بعض رموز القيمة وتبني رموز أخرى. ان تذوّق الأدب خاضع للتغير. لذلك فان العلاج النفسي هو في الأساس عملية تحويل العملية السلوكية التي تشكل قاعدة ثابتة في سلوك الفرد الشخصي ، الى حالة اجتماعية ومؤسسية. ان هذه العملية أساسية ، حيث يدل الانقباض العاطفي ــ وهو تجربة تؤدي الى فقدان القدرة على منح القيمة للذات ، وتدهور الكفاءة في اداء سلوكي كان الفرد كفءً به سابقاً ــ على ان القيمة الذاتية ضرورية من أجل الحفاظ على الكفاءة وتحسينها. فهي العملة وعملية المقايضة في العمليات التبادلية.

لنعد الى النقد الأدبي : يبدو ان هناك في كل ثقافة بعض الكتّاب الذين تنسب لأعمالهم صفة القداسة ، وذلك تعبير مستمد من الممارسات الدينية. ومن الواضح ان ثقافتنا [الغربية] تمنح هذه القداسة لشكسبير ككاتب. كما نجد ان النقد الموجّه للتقليل من شأن شكسبير قليل جداً. بل ان معظم هذا النقد موجّه نحو تقديم تبريرات جديدة ، سواء في مجال الكفاءة أمْ في مجال التحليل ، وذلك لأجل نسبة صفة العظمة لأعماله. ان انكار هذه العظمة يشوه سمعة الناقد ويحجب قيمته الذاتية بالنسبة للآخرين في الأقل. فأي فرد يتفق معك على نسبة قيمة لعمل أو كاتب ما ، يتحول الى رمز قيمة بالنسبة لك. وتشكل هذه الاتفاقات عاملاً مهماً بل ومركزياً في سلوكيات الاستجابة للأعمال الفنية ، كما تبين ان نسبة القيمة للآخرين وتلقي مثل هذه القيمة هي مسألة مركزية في العملية الاجتماعية. يمكن اطلاق مصطلح معين على الاتفاقات التبادلية

www.attaweel.com

أو الاجتماعية التي تتضمن نسبة القيمة للآخرين والحصول على القيمة منهم ، هو مصطلح « النظام الحبّي » — Agape System —. انه نظام الحب التفاعلي والتضامني. فعمليات منح القيمة للأعمال الأدبية يمكن أن تفهم بانها أحد العوامل في نظام حبي لثقافة معينة ، أو أحد الأنظمة الحبّية المتعددة في ثقافة معينة.

قد يكون من المفيد اضافة بعض الملاحظات بشأن نوع البيان النقدي الذي تطرحه هذه المقالة ، وربما مقالات أخرى في هذا الكتاب. إذا كان النقد هو استجابة للأعمال الأدبية ، فهو نوع من الاستجابة لاستجابات أخرى. يمكن تسمية ذلك بالنظرية النقدية أو ما وراء النقد . ان تاريخ ما وراء النقد هذا إنما يوحي بانه نوع من فروع الفلسفة ، أو وقفاً للأذواق الحديثة مثل ذوقي ، فرع من فروع العلوم السلوكية. لابد من القول رغم ذلك ، انني لا اعتقد بان العلوم السلوكية على النحو الذي تُمارس فيه اليوم ، هي في وضع يؤهلها ان تقدم أي جديد. ولذا فان احتمال اعتبار ما وراء النقد — Metacriticism — فرعاً من فروع العلوم السلوكية ، سوف يظل بعيد المنال في الوقت الراهن أو المستقبل المنظور.

(٢)

ننتقل بعد ذلك الى السؤال الثاني : ما الذي يجعل النقد ممكناً ؟ هناك جواب سهل بسيط ، وهو اننا ننقد الأدب لأننا ننقد كل شيء آخر ، أي اننا نحدد معناه ، ونقوم كفاءته وننسب إليه قيمة ما. ونحن نقوم بكل ذلك استجابة لتصورات طبيعية وأخرى من صنع الانسان. قد يبدو غريباً مثلاً ان نقبل بفكرة ان الشجرة غير كفوءة ، غير انه لا يوجد فرق مهم بين قول ان نخيل اللولوبي عديم الفائدة وخطر كوقود للمدفأة ، وقول ان السبّاح لا يتقن ضربة الصدر. ان ما يقوله المرء في الحالتين هو ان التصور المعين مفيد أو غير مفيد بالنسبة لاهتمام إنساني معين. كذلك يمكن للحطّاب ان يقول بان الشجرة « جميلة » بمعنى انها توفر خشباً جيداً لأثاث فاخر ، وقد يستخدم الرسّام نفس الكلمة بمعنى ان الشجرة توفر موضوعاً عظيماً للوحة فنية. فكل منهما يقدم تفسيراً كما يقدم حكم كفاءة.

غير ان كل ذلك يعيدنا الى حيث بدانا : ما الذي يجعل أياً من هذه الأحكام

www.attaweel.com

ممكناً ؟ سوف أبدأ بظاهرة طالما حيرتني. لو ان دوراً ما كدور لوسيا دي لاميرمور — Lucia di Lammermoor — قد غنته فنانة عظيمة مثل ماريا كالاس — Maria Callas — ، فاننا ننغمر تماماً بعذاب لوسيا ، غير اننا ننطلق مصفقين للفنانة لدى انتهائها من اداء مشهد الجنون. ان الوصف التقليدي لهذا الانغمار هو « الوهم الدرامي » أو « الإلغاء الطوعي لعدم التصديق ». غير ان هذين الوصفين عديما الفائدة في رأيي ، وذلك لأنهما يشيران فقط الى المشكلة دون أن يسهما في تفهمها أو حلها. من الواضح اننا قادرون على تغيير أشكال فهمنا خلال لحظة واحدة. ولأجل عدم الارتباك بالمصطلحات ، سوف أطلق على انشغالنا بلوسيا مصطلح تفهم السلوك بصفتِهِ « تصرفاً » — Act — ، وعلى تصفيقنا لكالاس صفة تفهم السلوك بصفته « اداء » — Performance —. ان الخلط بين المصطلحين سواء داخل المسرح أَمْ خارجه ، إنما يدل على ان أي سلوك يمكن ان يُفهم بصفته فعلاً أو اداءاً. فنحن في حياتنا اليومية بهذا التمييز باستمرار كإختلافنا حول ماإذا كان سياق أي سلوك هو سياق ساخر أَمْ صادق أَمْ منافق ، وحول ما إذا كان الفرد كاذباً أَمْ يتعمد التأثير فينا.

يمكن شرح هذه الازدواجية في الفهم والتفسير بان أصول أشكال السلوك والأنماط السلوكية والتشكيلات السلوكية هي أصول يتم تعلمها ضمن ظروف معينة وإذ يتم تعلم سلوك ما ، فان ممارسة هذا السلوك في ظروف غير تلك الظروف التي تعلمناه فيها ، وحيث كان السلوك فيها متطابقاً مع الظرف ، تصبح ممكنة. نجد هذا الاحتمال دائماً في ثقافة الطفل وفي ألعاب التظاهر بشكل خاص ، وذلك رغم ان الوالدين هما اللذان يشكلان ثقافته. سوف استخدم مصطلح فعل — Action — للسلوك المتفق والأصول المناسبة لظرف معين ، ومصطلح « اداء » للسلوك الذي لا يتفق وتلك الأصول. فإذا كنا لم نتعلم السلوك تعلماً كافياً ، فنحن لا نقدم الرموز اللفظية أو غير اللفظية الملائمة ، ويكون سلوكنا مشوباً بالخطأ. أما حين نكذب ، فان سلوكنا يخرق أصول الظرف المعين الذي يتطلب قول الصدق ، رغم اننا نقدم الرموز اللفظية أو غير اللفظية الملائمة لظرف يتطلب الصدق. مع ذلك ، فاننا حين نكذب ، نكون قد أصدرنا حكماً باننا في ظرف غير ملائم لنا كي نقول الصدق فيه. لذلك فان سلوكنا « كاداء » هو سلوك

www.attaweel.com

غير صادق وغير نزيه ، غير انه صادق ونزيه « كفِعْل ». ويشكل حكم الشخص الذي نتعامل معه تتمة لحكمنا ، اي بمستطاعه ان يقرر فيما إذا كنا نقول الصدق أو الكذب ، فيما إذا كنا نمارس فعلاً أَمْ « اداء ». فإذا ما قرر باننا نمارس « اداء » ، فقد يعمد بدلاً من ادانتنا الى المطالبة بشرح يشكّل تبريراً لادائنا ، اي ان يحكم عليه بانه صادق. هكذا يتضح بان أحد غرائب السلوك البشري ، أي العامل الذي يضفي على سلوكنا غرابة غير قابلة للحلّ أو منح العزاء ، هو ان عدم الصدق ، والنفاق والكذب والخداع هي دائماً صادقة ونزيهة بالضرروة.

يشكل المسرح حالة ذات مستويين. فنحن نفهم لوسيا من خلال الحالة التي تمر بها ونحكم على سلوكها « كفعل » مناسب أو غير مناسب ، وفيما اذا كان السلوك غير المناسب هو « فعل » أم « اداء ». غير اننا نصفق لكالاس لسلوكها بصفته « اداء » لدور لوسيا على نحوٍ ملائم للمسرح. فهي صادقة بصفتها كالاس ، أما من حيث هي لوسيا ، فقد تكون صادقة أو غير صادقة وفقاً للظرف . كذلك يمكننا الحكم على كالاس بانها تمر بأمسية مزعجة وان اداءها مشوب بالخطأ ، أو ان نقرر بانها تمر بأمسية مزعجة ، رغم ادائها الذي لا يشوبه خطأ وذلك لأن اداءها « غير مقنع » ، أو لأنها ما زالت في بداية ادائها للحركات. نطلق الحكم نفسه حين نقرر بان شخصاً يكذب استناداً الى وجود رعشة أو تردد في الفاظه او اي خطأ آخر في تقديمه لبعض الإشارات غير اللفظية (أو بسبب ان سلوكه خالٍ من اي خطأ « كأداء » ، على نحوٍ لافت للنظر). فنحن نستجيب في كلتا الحالتين لما نعتبره عدم تجانس في مجموعة الاشارات المقدمة لنا. ففي التفهم الفعلي للاداء المسرحي ، يتذبذب تفسيرنا باستمرار بين فهم السلوك من خلال صلته بالظرف الدرامي وفهمه من خلال صلته بالظرف المسرحي (في الحالة اللا مسرحية ، يظهر هذا التذبذب بصيغة شك ، أما في الحالة المسرحية ، فهو أقرب الى الشك في كفاءة الاداء). نجد التجربة المسرحية عظيمة العطاء حين يتم القضاء على هذا التذبذب بالتعامل مع السلوك من خلال صلته بالظرف الدرامي فقط ، أي بصفته « فعلاً ». وكمثل على ذلك ، فخلال مشاهدتي لفيلم « موت في فينيسيا » لفيسكونت ــ Visconti ــ للمرة

www.attaweel.com

الرابعة ، تذبـذب فهمي في بعض الأحيان بسبب احســاسي بان اداء بــوغارت ــ Bogarde ــ قـد اتسم بشيء من المبالغـة احيانـاً. غـير ان ذلك الاحســاس لم ينتبني إلا في مشاهدتي الرابعة للفيلم. من جهة ثـانية ، فقـد شعرت منـذ مشاهدتي الأولى للفيلم المذكور ، ان هناك تعمداً في التقاط الصور على نحوٍ يؤدي الى اخفاء معالم مدينة فينيسيا الحديثة. ، ولبعض اللحظات ، انتقلت من الفعل الى الاداء ، غير ان ذلك كان بسبب معرفتي الجيدة بالمدينة. وبالطريقة ذاتها ، فانني حين استمع الى اداء موسيقي مسجل اليكترونياً ، فانني أفهمـه بصفته « فعلاً » ، غير انه إذا ما حدث أي خطأ في تكنيك التسجيل ، أو ان هناك ذرة غبـار أو خدش في الأسـطوانة ، فـانني سرعـان ما انتقـل الى فهم الموسيقى « كأداء ».

إن هذا التمييز بين الفعل والاداء ، هو تمييز شائع في التجربة المسرحية وغير المسرحية ، وهذه الازدواجية الممكنة للفهم ، هي التي تجعل النقد ممكناً. فنحن نقول عن الرئيس الجديد الذي يظهر لأول مرة أمام دائرته بانه قد أدى دوره جيـداً. ومجاز المســرح هو أحـد أقدم الاستعـارات المجـازيـة للحـديث عن السلوك ، ليس فقط في اللغة اليومية ، وإنما في المصطلحات الأساسية للعلوم السلوكية. مع ذلك ، فحين نتحدث عن « دور » رئيس الدائرة ، فنحن نعي تماماً اننا إنما نتكلم مجازاً ، وان ما نعنيه هو ان سلوك الرئيس كان متفقاً وأصول السلوك التي تعلمناها كأصول خاصة يمثل هذا الظرف.

وباستخدامنا لكلمة « دور » فنحن نعلن اننا منهمكون في عملية نقد. وبسبب هذا التمييز بين الفعل والاداء ، فقد ندين شخصاً ما على كذبه ، ولكننا نعجب به إذا كـذب بمهارة فـائقة ــ أو قـد نحزن لأن تينيسـون ــ Tennyson ــ كـان غير صادق حين جعل خاتمة قصيدته « في ذكرى » خاتمة متفائلة رغم اعترافه هو نفسه بانه لم يصل ابداً الى مثل ذلك التفاؤل ، ثم نحترمه رغم ذلك ، لأنه أجاد أصول الرثاء. قد نفهم عملاً أدبيـاً كفعل أو كـأداء ، وإذا فسرنـاه من زاوية ما يُطلق من تعميمات واسعة حـول الوضع البشـري ، فقد نقـرر بانـه ملائم أو غـير ملائم لطريقـة فهمنا للوضـع البشري في الفتـرة التي كُتب فيها. وإذا ما اعتبرناه عملاً كفوءاً أو غير كفوء ، فإنما نحكم عليه كعمـل مشوب بـالخطأ

www.attaweel.com

او كعمل غير صادق ، أو بالاثنين معاً ، أو كعمل صادق غير انه مشوب بالخطأ ، أو قد نعتبره عملاً يتفق وذوقنا ، اي بمقدورنا ان نتخذه أو لا نتخذه رمزاً لقيمة. غير اننا إذا اعتبرناه رمز قيمة ، فنحن نفهمه كفعل صرف. مع ذلك ، لابد من إدراك اننا إذا فهمناه من وجهة نظر الذوق ، ووجدنا بانه لا يستطيع ان يشكل رمز قيمة بالنسبة لنا ، فاننا نفهمه كذلك بصفته فعلاً ، حتى وإن عمدنا بعد ذلك الى عقلنة هذه الاستجابة باعتباره عملاً ملائم في معناه ، أو غير كفوء بطريقة أو بأخرى. في النهاية ، يبدو ان فهم عمل ما بصفته « فعلاً » إنما الغرض منه هو تسهيل مهمتنا كمفسرين ومستشفين للقيمة.

(٣)

نصل أخيراً الى السؤال الثالث : ما هي حالة النقد الراهنة ؟ وجوابي عن ذلك هو : ليست مرضية جداً ، بل أؤكد بانها جداً غير مرضية. احد العوامل المسؤولة عن هذه الحالة هو عامل اقتصادي ، وأعني بذلك متطلبات النشر سيئة الصيت ، بهدف الحصول على ترقية جامعية أو تثبيت في وظيفة ، وخاصة بين أساتذة الجامعات. « أنشر أو تهلك » هو ما يجب الاعتراف بانه سياسة « « أنشر واهلك » فكرياً واخلاقياً ، وهي سياسة مسؤولة عن الفساد الأخلاقي والفكري على نحوٍ لا يوازيه أي فساد حتى في مؤسسات التعليم العالي في بلدنا [الولايات المتحدة]. فالتوسع الهائل في هذه المؤسسة الذي استنفد ، كما هو الحال دائماً ، الى الاستقلال الكبير لطلاب الدراسات العليا ، قد رافقه تدهور في مجمل أو في معدل المستوى التعليمي ، وتدهور مماثل في نوعية طلاب الدراسات العليا ، الذي تحول العديد منهم في الوقت الحاضر الى محاضرين. يكفي ان أقدم هنا مثلين لما يحدث.

فعلى امتداد البلاد ، هناك تضخم هائل في عدد الجمعيات الثقافية ــ النقدية الاقليمية التي تجمع كل واحدة منها مرّة واحدة في العام الواحد بهدف غير معلن هو توفير الفرصة لتقديم مقالات يتم ادخالها في السجلات الشخصية كمقدمة للحصول على الترقية أو التثبيت. كذلك هناك توسع هائل في عدد المجلات المخصصة لنشر هذه المقالات وللغرض ذاته. تتمثل حصيلة ذلك بنتيجتين جديرتين بالملاحظة. أولهما تضاؤل احتمال حصول القارىء على اية مقالة أو كتاب جدير

www.attaweel.com

بالقراءة أو الاستفادة منه. والثاني هو التزايد المطرد في عدد الآيديولوجيات التي تندرج ضمن النوع الثاني من البيان التفسيري الذي سبق ذكره. وهي آيديولوجيات تزداد إسرافاً في سوقيتها ، بل انه كلما كان التفسير أكثر سوقية كلما حصل على فرص أفضل للنشر.

قد يكمن التفسير الرئيس لذلك في الموقع المتميز الذي يحتله الأدب (والفنون عامة) اليوم كمؤسسة في ثقافتنا. فخلال القرن التاسع عشر ، وكنتيجة لما حدث من علمنة « تنويرية » — Enlightenment Movement — لثقافتنا ، ظهرت الى الوجود مؤسستان ذواتا مكانة هما الأمة والفن. « فالقومية » التي انبثقت من آيديولوجية التنوير ، وأصبحت الأقوى بين المؤسستين القيمتين ، قد عملت على تحويل كل أمة الى مؤسسة قيمية ، بحيث ان المؤسسات الدينية ما لبثت ان استوعبت ضمن إطار الأمة. فمن الرومانسية ، انبثق ما أصبح يعرف بدين الفن ، أي ان الفن قد أصبح بالنسبة للكثيرين ، بل وللغالبية من ذوي المستوى الثقافي الأعلى ، هو المؤسسة القيمية المسيطرة. وعلى الرغم من وجود بعض المؤشرات السطحية المعاكسة ، ففي الدوائر الأكاديمية واتباعها الاكاديميين (أي معظم الكتّاب والنقاد) ما زال الأدب هو المؤسسة القيمية والمصدر الذي يوفر فرص منح القيمة للذات. لذلك فان أية محاولة حول الذوق ، وهو موضوع لا مجال للمجادلة فيه ، إنما هي مجادلة أشبه ما تكون بالمجادلات التي تدور حول دخول مرشح في سلك القديسين. فكِلا المجادلتين تنتميان الى صنف سلوكي واحد. وهذا هو حال النبرة القدسية التي يتسم بها معظم النقد وما وراء النقد. فمعظم النقاد الأدبيين هم اليوم بالنسبة للأدب مثل رجال الدين بالنسبة للدين. لذلك هناك فرق شاسع بين قبول عمل أدبي كرمز قيمة بسبب تزكيته مؤسسياً ، وتقويمه كرمز قيمة على نحوٍ مستقل. فالمجادلة حول تزكية أمْ عدم تزكية عمل ما ، لا تنظر الى الذوق نظرة جدية. ان التعامل الجدي مع الذوق يعني الاعتراف به من حيث هو وظيفة تنوع وعدم استقرار التاريخ الشخصي الفريد للمرء وتفسير المرء لهذا التاريخ. ان قيمة تحويل الرموز الأدبية للقيمة الى قيم مؤسسية لا تكمن في تقديمها على شكل مقالات أو كمحط للإيمان ، وإنما فقط في تقديمها كرموز قيمية ممكنة

www.attaweel.com

ومرشحة تقليدياً. فالأدب هو مجرد فعل يقوم به بعض البشر ، وهو حصيلة نوع معين من السلوك . غير انه يشكل حالياً مؤسسة قيمية ذات انتشار واسع ، لذلك سوف تستمر عملية تحاشي تحديد موقع الأدب في الحياة البشرية ، وذلك على النحو الذي يتم فيه تحاشي أي تفهم عقلاني للأدب ذاته ، بما في ذلك الوصول الى نظرية نقدية راسخة ، الى نظرية تفسيرية راسخة بالدرجة الأولى.

www.attaweel.com

(٦)

النقد والمتعة والصدق
نمذجة للبيانات النقدية

ماري ـ لور ريان

حين نتحدث عن النقد ، فنحن نعني في العادة انه حديث يؤدي وظيفة ما ، ويتعلق بنمط معين من الفعاليات الاتصالية ولأجل توضيح هذا النمط من الفعاليات ، فلنتمعن في الحوار الآتي : في محاضرة حول مادة الفيزياء ، يقول الأستاذ : « تتشكل الذرات من قدر معين من البروتونات والنيوترونات الموجودة في النوا ة» ، ثم يلتفت الى أحد تلاميذه سائلاً : « هل تستطيع تعريف البروتون ؟ » وقبل ان يجيب الطالب ، يهمس طالب آخر في أذنه قائلاً : « لو استطعت ، فسوف تحصل على تلفزيون ملون ».

وفقاً لنظرية فعل الكلام ـــ Speech Act Theory ـــ ، تنتمي الجملتان الأولى والثالثة الى صنف واحد هو صنف « البيانات التقريرية » ـــ Representative Statements ـــ ، بينما تنتمي الجملة الثالثة لصنف البيانات التوجيهية ـــ Directive Statements ـــ وإذ نفترض الجملة الثانية ان يؤدي المتلقي فعلاً (بيان معرفته بالفيزياء). فان الجملتين الاولى والثالثة تشكلان محاولة لوصف وضع ما. وبما ان الجملة الثالثة لا تتضمن وصفاً لحالة قائمة ، فان نظرية فعل الكلام قد تعتبرها افتراضاً باطلاً. وإذا لم يشكل الكلام توكيداً ، فهو يظل ناجحاً ، كاحتمال على الاقل ، بصفته فعلاً اتصالياً. قد يبدي الصف تفهمه لما يقول المتكلم وموافقته على الفعل الاتصالي بأن ينفجر ضاحكاً. ولأجل التعرف على وظيفة مثل هذا البيان ، يجب سبر غور قصد المتكلم بدلاً من الاكتفاء

www.attaweel.com

بالمستوى الذي يشكل الاهتمام الظاهر في نظرية فعل الكلام. يجب عدم الاكتفاء بالتساؤل مع نظرية فعل الكلام « ماذا يمكن ان يفعل متكلم ما بالفرضية ب » — وهو سؤال تؤلف اجاباته الممكنة انماطاً خطابية على غرار « السؤال » ، « الادعاء » ، « الأمر » و « الوعد » — بل يجب التساؤل من خلال نظرية اتصال أكثر شمولية حول « ما الذي يمكن ان يفعله متكلم ما بفعل كلام تام ؟ ». يجب التحري عن الدوافع المحتملة التي تدفع المتكلم الى اللفظ بالقوة الخطابية « ف » والمضمون الفرضي « ب ».

تمثل كل من الأقوال السابقة نمطاً من أنماط الدوافع. فتتجه الجملة الأولى لتوفير المعلومات — Information — ، والثانية « للفعل » — Action — والثالثة « للمتعة » — Pleasure —. فالحديث اليومي هو عبارة عن تشكيلة عشوائية من اقوال تلقائية في الغالب ، وتنتمي لصنفٍ أو آخر من هذه الأصناف. اما على المستوى النصي ، فان التوجهات الأساسية الثلاثة هي التي تشكل « النوع » — genre —. فالقوانين والوصفات تتوجه نحو الفعل ، والسير والتقارير الأخبارية نحو المعلومات ، والروايات والقصائد والنكات نحو المتعة.[1] يمكن العثور على الفرق بين الفعل والمعلومة والمتعة بتفحص المعيار الذي يعمد المستمع الى تقويم الرسالة به ، وكذلك الظروف التي يتحتم توفرها لكي يكون القول ناجحاً بصفته فعلاً اتصالياً. يتسم القول الموجه للفعل بعدم وجود المعيار اللازم للتقويم. ذلك ان المتكلم لا يدعو المستمع الى تشكيل راي معين بشأن الرسالة القادمة اليه ، بل يدعوه فقط الى إنجاز فعل ما. وإذا ما استجاب المستمع على نحوٍ صحيح وبغض النظر عن افكاره الخاصة ، فان عملية البت تعتبر ناجحة. ان تقويم المستمع للرسالة قد يقرر طبيعة عملية اختيار الفعل. هنا تبرز أهمية البلاغة في الأنواع الموجهة نحو الفعل كالخطابات السياسية والاعلانات — غير انه رغم اهمية تشكيل راي معين ازاء النص الموجه للفعل ، فهي ليست أساسية بالنسبة لنجاح الحوار.

اما في النصوص الموجهة للمعلومات والمتعة ، فان تقويم المستمع يحتل أهمية فائقة. يدعو مذيع النص المعلوماتي المستمع الى استخلاص رسالة ما واستخدامها كمادة لتشكيل تصوره للعالم. وبما ان القصد من البث هو زيادة

www.attaweel.com

معرفة المستمع بالواقع. فان المعايير التقويمية ذات الصلة بذلك الصدق ـ Truth ـ و « الجدة » ـ Novelty ـ انطلاقاً من الصدق. وبالقدر الذي تدعي فيه الأقوال المعلوماتية بانها تقدم حقائق حول العالم ، فهي توجد التنافس بينها وبين الرسائل الأخرى : فقبول واحدة منها يعني رفض عدد من الأقوال الفعلية أو الممكنة المتصارعة باعتبارها زائفة. لا يوجد مثل هذا التنافس بين الأقوال الموجهة للمتعة. فقد نعتبر نصاً متعوياً كنص مقبول دون حاجة الى اتخاذ موقف ضمني بشأن مصداقية الرسائل الأخرى ، وذلك لأن النصوص المتعوية لا تقدم ما هو جدير بالاستخلاص والاستعمال ، وإنما تقدم ما هو جدير بخوض تجربة. فالمستمع يتوقع الحصول على رضى مباشر من النص المتعوي ، ويجب ان يتم الحصول على الرضى خلال عملية تلقي النص. لا يمكن التعرف على المعايير التي تستخدم في العملية التقويمية على نحوٍ شمولي ومحدد بالنسبة لمجمل الصنف بأسره. فالمتعة ، على العكس من المعلومات ، ظاهرة غزيرة التنوع. والمعايير التقويمية تختلف من شخص لآخر ومن نص لنص ضمن النوع الواحد. كل ما يمكن لنا قوله هو ان قناعة القارىء / المستمع هي قناعة مستقلة عن صدق المضمون.

إن عدم الحاجة للصدق لا يعني ان كل الرسائل ذات التوجه المتعوي يجب ان تظل غير متحققة في العالم الفعلي ، وانها إنما تقع ضمن صنف البيانات التخيلية. فكثير من التقارير الخاصة بحقائق قد يقصد بها من قبل مؤلفيها ان تقرأ من أجل المتعة. قد ينطبق هذا على رواية ترومان كابوت « بدم بارد ». ـ كما ينطبق على مؤلفات السير الذاتية والرسائل المنشورة لبعض الأدباء. من جهة ثانية ، فان التأليف الذي يستند الى الخيال لا يقتصر على صنف المتعة. فالكثير من الاعلانات تتضمن عرضاً لفظياً أو بصرياً لظرف متخيل. غير انه لم يتطابق صنفا المتعة والخيال تطابقاً تاماً ، فان الأهمية النظرية للعلاقة بينهما لا يمكن اغفالها. فحين يتم تقديم نص غير خيالي من أجل المتعة ، يقول المؤلف ضمناً للقارىء : سيظل هذا النص مفيداً حتى لو كان خيالياً. فليس ضرورياً ان يكون القارىء معنياً فيما إذا كانت قصة « بدم بارد » تروى قصة حقيقية أو خلاف ذلك ، أو « برتغاليات » إليزابيث باريت براونينغ تعبر عن حقيقة

www.attaweel.com

مشاعر المؤلفة. فاي نص هدفه المتعة ، لابد ان يكون جديراً بان يقرأ كنص تخيلي إذا أُريد له أن يكون ناجحاً.

* * *

من بين هذه الأصناف الثلاثة : الرسائل الموجهة لتوفير المعلومات والفعل والمتعة ، يعنى النقد بالصنف الثالث. لقد رأينا كيف ان المعايير ذات الصلة بصنف المتعة غير قابلة للتعريف إلا على نحوٍ سلبي. أي انها غير معنية بصدق وجدة المضمون. فوظيفة النقد هنا إنما تتمثل في سد فراغ في هذا التعريف من خلال تطوير معايير خاصة بكل نص على حدة. وطالما ان الاهتمام النقدي ينصب على مدى قدرة النص على توفير تجربة متعوية قرائية أو سماعية ، فالنقد لا ينحصر في تلك الرسائل التي يكون خلق المتعة هو مبرر وجودها ، حيث يمكن اخضاع نصوص الفعل والمعلومات للتساؤل النقدي عما إذا كانت هذه النصوص جديرة بالقراءة من أجل المتعة. من جهة ثانية ، لا تؤدي كافة البيانات الخاصة بنصوص المتعة وظيفة نقدية. وفي حين تشكل محاولات رومان جاكوبسون — Roman Jacobson — للكشف عن الأنماط الصوتية المتعة في الشعار السياسي « أحبك يا آيك » — I like Ike — (كنية لآيزنهاور) فعلاً نقدياً ، فان جملة مثل جملة « نشرت رواية مدام بوفاري في عام ١٨٥٧ » لا تشكل فعلاً نقدياً ، وذلك لأنها ليست ضرورية بالنسبة لتقويم النص كنص متعوي.

على العكس من النصوص التي يعنى بها النقد بشكل رئيس ، لا يعمد النقد الى تحقيق المتعة ، وإنما لتقديم معلومات. ان رفض أي فعل نقدي يعني دعم بيان منافس. يمكن التدليل على ان النقد حديث معلوماتي بوساطة النص الآتي ، وهو نص قد يظهر في زاوية المناقشات في أية جملة نقدية : « ان اطروحة الأستاذ نبيلماخر — Nebelmacher — في مقالته المعنونة مفهوم الذات في رواية جون سميث الأخيرة » خاطئة وزائفة. فهو إذ يقول ان بطل سميث ينطوي على ذاته من أجل قتل ذاته القديمة ، إنما يتجاهل البنية الداخلية ولا يدرك المغزى الحقيقي للرواية ». يوضح مثل هذا البيان مدى التناقض الكامن في طبيعة الحديث النقدي : فبينما لا يكون الصدق ضرورياً في النصوص الموجهة للمتعة ، يظل ضرورياً بالنسبة للحديث الذي يدور حول هذه النصوص. ولأجل التعرف

www.attaweel.com

على الظروف التي يستطيع النقد فيها ان يوفر متطلبات الصدق ، ويشكل فعلاً إيصالياً ناجحاً ، فلننظر في مختلف أنماط البيانات التي تندرج ضمن مكونات المقالات النقدية.

يجب التمييز أولاً بين الاحكام — Judgements — والأوصاف — Descriptions — والتفسيرات — Interpetations — فالأحكام هي الرأي المتحيز للناقد بشأن النص ، وصدقها أو زيفها إنما يعتمد على مدى الصدق الذاتي للناقد. فالحكم « ب » على نص ما هو حكم صادق إذا ما اعتقد الناقد بان الحكم « ب » صحيح ، وهو ناجح كفعل إيصالي إذا ما تم إقناع القارىء بصحته.

يشكل الصدق شرطاً لازماً للأحكام ، غير انه لا يشكل شرطاً كافياً بالنسبة للبيانات الوصفية أو التفسيرية. فجملة « مدام بوفاري هي زوجة طبيب ريفي » هي بيان وصفي بالنسبة لرواية فلوبير ، وجملة « اضطرت مدام بوفاري الى الانتحار لعدم قدرتها على التمييز بين الواقع والخيال » هي جملة تفسيرية. لقد جرت محاولة في الآونة الأخيرة من قبل ر. جي. ماثيوز — R.J. Matthews — لتحديد الفرق بين الصنفين استناداً الى العلاقة المعرفية بين المتحدث والموضوع. فالوصف ، وفقاً لماثيور ، بيان يدلي به متحدث يتمتع بوضع يتيح له معرفة ما إذا كان ما يقوله صحيحاً أَمْ لا . أما التفسير ، فهو افتراض يعتقد بانه ممكن استناداً الى بينة ما. يمكن تحديد هذا التمييز بطريقة أخرى ، وهي القول بان البيانات الوصفية هي بيانات لا تقبل تقديم بينات اضافية ، بينما البيانات التفسيرية قابلة لأن تنقلب رأساً على عقب إذا توفرت بينة اضافية جديدة. ولدى المزيد من التفحص لرواية فلوبير — Flaubert — فان الناقد قد يساق الى مهاجمة الجملة السابقة حول سبب إقدام مدام بوفاري على الانتحار. غير انه بغض النظر عن الوقائع الأخرى التي قد يكتشفها الناقد بشأن مدام بوفاري ، فهو يظل عاجزاً عن تحدي البيان الذي يقول بأن إيما هي زوجة طبيب ريفي.

تنقسم البيانات الوصفية في الحديث النقدي الى صنفين فرعيين : يتألف الأول من البيانات الخاصة بما وراء اللغة ، مثل ، « يتضمن النص حرف س حيث يرمز الحرف الى كينونة لغوية أو كلامية لها لازمة أو قافية معينة ، أو غير ذلك. أما الثاني ، فهو اعادة صياغة النص بمجمله وأفكاره وافتراضاته

www.attaweel.com

ان تقديم هذه الافتراضات هو الذي يؤدي الى ظهور الخلاصات. فالخلاصة هي جملة من الافتراضات الصادقة بالضرورة لأنها تقدم المعنى نفسه الذي يتضمنه النص الأصلي.

كذلك تنقسم البيانات التفسيرية الى عدة أصناف فرعية . يتمثل الأول بالنص الآتي ، المقتبس من مقالة جوناس سباتز « لغز الحب : الانخراط الجنسي في قصيدة كريستابيل » « لكوليريدج » ــ Coleridge ــ « ترى كريستابيل زوجة أبيها بانها تلك الأبنة التي تستطيع ان تنافسها في حبها لأبيها بالطريقة الوحيدة التي لا تستطيع كريستابيل الواعية ان تمارسها ، أي جنسياً. فجيرالدين إنما تجسد الشعور الأوديبي الذي كبته عقل كريستابيل الواعي ».

وبما ان قصيدة كوليربدج قصيدة خيالية ، وبما ان كريستابيل وجيرالدين لا توجدان في الواقع ، فهذه البيانات لا تمتلك قيمة حقيقة ــ Truth Value ــ ، وهي بذلك أشبه بقول « ملك فرنسا أصلع ». فالناقد إنما يقدمها كحقيقة في عالم ممكن بديل[٢] ــ هو عالم كريستابيل ــ بينما يعمد القارىء الى تقويم مدى صحة هذه البيانات ضمن إطار ذلك العالم. ولأجل التأكد من مصداقيتها ، فان القارىء يستخدم معياراً سوف أطلق عليه اسم « مبدأ الابتعاد الأدنى » ــ The Priniciple of Minimal Departure ــ. ان هذا المبدأ ، الذي استعيره من أعمال دافيد لويس حول الرواية والتقارير ، هو المبدأ الذي يمكن به ان نفسر رسالة ما حول عالم ممكن بديل ، حيث تعمد الى اعادة تشكيل هذا العالم باعتباره أكثر العوالم اقتراباً من الواقع الذي تعرفه. وهذا يعني اننا سوف نفرض على العالم لتخيل أكثر ما نستطيع من الافتراضات التي نعتبرها حقيقة في عالمنا الواقعي ، واننا نقوم فقط بإجراء بعض التعديلات التي لا مفرّ منها. وكمثل على ذلك ، لو ان حكاية من حكايات الجن حكت لنا عن حصان طائر أزرق اللون ، فاننا نعيد تشكيل ذلك الحيوان على شكل حصان يمتلك كافة صفات الحصان الذي نعرفه في عالمنا الوقعي ، وذلك باستثناء لونه وقدرته على الطيران. فمن خلال مبدأ الابتعاد الأدنى ، تستطيع النظرية الأدبية تحقيق توفيق مقنع بين الفكر الآرسطوي للأدب كمحاكاة ، والمبدأ الحديث الذي يقول باستقلالية النص الأدبي واستقلالية العالم الذي يخلقه. فلو تم تبنّي مبدأ المحاكاة تماماً ، لكان المؤلفون زائفين ، لأنهم

www.attaweel.com

قد ابتعدوا عن عالم الواقع ، وخلق عوالم خيالية يشكل نشاطاً محظوراً. من جهة ثانية ، إذا كان النص مستقلاً تمام الاستقلال عن العالم الواقعي ، فلا يكون لدى القـارىء أي سبب أكيد يستـطيع الانـطلاق منه لسـد تلك المسافـة بينه وبين النص ، ويصبح التفسير أمراً مستحيلاً.

إن افساح المجال للعالم المتخيل كي يختلف عن العالم الواقعي ، مع الإبقاء على بعض الروابط بين الواقع والخيال ، هو ما يحققه مبـدأ الابتعاد الأدنى » الذي يتجاوز الصعوبات السابقة. وإذا كان هذا المبدأ صحيحاً ، فان شـروط تقويم البيانات التفسيرية حول العالم المتخيل سوف تكون على النحو الآتي : تخيل عالم « آ » حيث البيان التفسيري صحيح ، وكذلك الحقائق التي يقدمها النص.[٣] تخيل عالم ب » حيث الحقائق صحيحة كذلك بينما البيان التفسيري غير صحيح. فالتفسير إنما يعتبر صحيحاً بالنسبة للنص إذا كان عالم « آ » أبعد عن الواقع الذي نعرفه من عالم « ب » ، (ذلك هو ما يقوله مبـدأ لويس) ، — Lewis's Principle — وإذا ما قبلنا بهذا البيان الذي يقول : « عمد عقل كريستابيل الى كبت مشاعرها الأوديبية » نكون قد قبلنا بالرأي القائل ان عملية اعادة تشكيل العالم المحتمل البديل ، الذي تكبت كريستابيل فيه رغبتها في أبيها ، أفضل ، بالنسبة لعملية تشكيل الواقع التي تقوم بها ، من إقامة عالم تكون فيه أفكار كريستابيل ، أو يكون سلوكها، على النحو الذي يصفه النص ، متفقة مع البيان الذي يقول بانها قد استسلمت للمشاعر الأوديبية. وبشكل أوضح : يمكن القول ان القارىء الذي يوافق على التفسير ، إنما يقوم بتقديم بيان مشابه حول شخص فعلي يعرفه في عالم الواقع.

لا يعني مبدأ الابتعاد الأدنى ان بمقدور القارىء أن يعمم تجربته الواقعية على العالم المتخيل حسب ، بل يعني أيضاً ان البيانات التي تحلل العالم الواقعي إنما تمتلك طاقة توضيحية بالنسبة لعـالم النص ، وذلك طالما ان الشخصيـات التي يتم التعامل هي شخصيـات تنتمي للعالمـين. فبما ان كـريستابيـل تعيش في عالم يتضمن بشراً يعيشون على شكل عائلات صغيرة ويمرون بتجربة الرغبة في أشخاص من الجنس الآخر ، فالناقد محق في البحث عن تفسير في كتـابات فـرويد. لا يعني هـذا ان كتابـات فرويـد هي جزء من عـالم كـريستـابيـل ،

www.attaweel.com

فبما ان النص لا يشير اليها ابداً ، ففرضية ان كتابات فرويد « موجودة فيه » هي فرضية غير مؤكدة او هي زائفة بالنسبة لقصيدة كوليريدج (تشكل الاطروحات الوجودية استثناءً بالنسبة « لمبدأ الابتعاد الأدنى » وذلك من حيث انها لا تنتقل مباشرة من العالم الواقعي الى عالم الخيال). ان ما يجعل فرضيات فرويد قابلة للتطبيق على عوالم أخرى غير تلك التي وجدت فيها هو ، وفقاً لماثيوز ، ان « الفرضيات » هي قواعد من أجل اختيار طاقم من العوالم ـ وبشكل خاص ، تلك العوالم التي تتخذ فيها هذه الفرضيات شكل قيمة حقيقة ». يسمح هذا التعريف لنظريات فرويد ان تتخذ شكل قيمة زائفة بالنسبة للعالم الواقعي ، بينما تتخذ شكل قيمة حقيقة بالنسبة للعالم التخيلي. لذلك فان الناقد الذي يدعو الى تطبيق فرويد على عمل أدبي ما ، لا يتخذ بالضرورة موقفاً ازاء صحة مبدأ فرويد بالنسبة للعالم الواقعي ، وكذلك القاريء الذي يقبل بمثل هذه القراءة.

أما الشكل الثاني من البيان التفسيري ، فيتعلق برسالة العمل الأدبي للعالم الواقعي. قد تشكل الجمل الآتية مثلاً على هذا الشكل : « تحذرنا رواية « ١٩٨٤ » لجورج أورويل ـ George Orwell ـ من أخطار الأنظمة التوتاليتارية ». ان تقبل الفعل النقدي الذي يستخلص رسالة واقعية من نص تخيلي ، لا تعتمد على صدق الرسالة ، بل على ما إذا كانت الرسالة مستخلصة بشكل صحيح أو لا . ان الآلية الاستثنائية هي الاقتراب من النص كحديث نموذجي. ينظر المفسر الى ما يحدث في العالم التخيلي على انه تطبيق لمبدأ عام. إذا كانت « ب » تشرح الوقائع التخيلية ، وإذا كانت « ب » تمتلك قدرة توضيحية لوقائع الواقع ، فذلك يعني ان « ب » يمكن ان تفسر على نحو رسالة ممكنة. يبدو من ذلك ان مثل هذا الإجراء يقلب « مبدأ الابتعاد الأدنى ». وبما ان القاريء يقوم بإتمام وتفسير وقائع العالم المتخيل وفقاً لتجربته في الحياة الواقعية ، فان الرسالة التي يستخلصها سوف تعكس تجربته . ولن تتخلص العملية أبداً من هذه الدائرة.

يتعلق الشكل الثالث من البيان التفسيري بالنص ككيان لفظي. بما ان النص عمل حقيقي ، فقيمة الحقيقة في مثل هذه البيانات إنما يتم تقويمها

www.attaweel.com

من أجل العالم الواقعي فالناقد لا يقدم بياناته لمجرد انها تتضمن القدرة على الإرضاء في الواقع ــ كما يفعل بالافتراضات الهادفة الى اقتناص رسالة العمل ــ بل يتحمل مسؤولية شخصية ازاء مصداقيتها. وفيما يلي نموذج من هذا النمط من البيانات التي تتضمن الآتي : ١ ــ « تكمن وحدة الرواية في بنائها الرمزي ». ٢ ــ يتشكل الأساس الأسطوري للقصيدة من عناصر يطلق عليها جوزيف كامبل الأسطورة احادية البطل ». ٣ ــ ترمز الأفعى الى احساس كريستابيل بالذنب ». يتضمن كل من هذه التفسيرات فرضية على النحو الآتي : ان (س) علامة أو كيان لفظي ، وان (س) يمتلك صفة (ص). وكمثل على ذلك ، فان النمط الأول يتضمن فرضية ان (س) رمز ، وان (س) تدخل في تركيبة ، وان هذه التركيبة تمنح الرواية وحدتها. أما النمط الثاني فيعني ان (س) عقدة القصيدة ، وان (س) تظهر تشابهاً مع عقدة الأسطورة احادية البطل. فالفرق بين البيانات الخاصة بالدلالات كدلالات ، والبيانات الخاصة بالعوالم التي تخلفها هذه الدلالات إنما يتم العثور عليه بإجراء مقارنة بين « ترمز الأفعى الى احساس كريستابيل بالذنب (الشكل الثالث من التفسير) وفي « الفردوس المفقود » عهد لوسيفر الى الأفعى بمهمة العمل على سقوط الجنس البشري » (الشكل الأول من التفسير). وإذ يمكن اعادة صياغة المثل الأعلى على انه « صورة الأفعى » ، لا يمكن تحقيق ذلك بالنسبة للمثل الثاني ، وذلك لأن موضوعه لا يشكل دلالة ، وإنما شخصية من لحم ودم في عالم ممكن.

يحصل البيان الخاص برمزية الأفعى في « كريستابيل » على قيمة حقيقية في عالم الواقع ، غير انه يتضمن افتراضاً لو تمَّ النظر اليه بمفرده لقدم تفسيراً خاصاً بعالم النص : « تحس كريستابيل بالذنب ». يبين هذا المثل علاقات التواصل التي تصل بين مختلف أنواع البيانات النقدية. فالأشكال الأساسية الثلاثة وتفرعاتها نادراً ما تظهر على نحو واضح في مقالة نقدية ، غير ان الجمل كافة تشكل تجميعاً يتضمن مستويات مختلفة لفرضيات خاصة بعوالم مختلفة. فلننظر في المثل الآتي ، المقتطف من مقالة « كريستابيل » لسباتز : ــ Jonas Spatz ــ « في سلسلة من القصائد التي كتبت بين عامي ١٧٩٧ ــ ١٨٠١ ، جسد كوليريدج في قالب أدبي مشكلة النضج الجنسي بالتركيز على خطوبة فتاة

www.attaweel.com

تهددها أحاسيسها الجنسية ».

تتعاقب في هذه الجملة عدة بيانات : بيان حول التاريخ الأدبي (كتب كوليريدج سلسلة من القصائد بين عامي ١٧٩٧ و١٨٠١) وبيان يصف مضمون القصيدة (خطبة الفتاة) ، ثم يلحقه الناقد ببيان تفسيري حول العالم الجنسي (ما يتهدد الفتاة من أحاسيس جنسية) ، وذلك بهدف استخلاص بيان تفسيري يقتنص رسالة الأعمال الموجهة للعالم الواقعي : « النضج الجنسي ، في رأي كوليريدج ، هو خطر مهدد ». يبدو واضحاً ان هذا التفسير الأخير هو محور الموضوع بأسره.

كما يتضح من المثال السابق ، تقدم الأنماط المختلفة والأنماط الفرعية النقدية درجات مختلفة من الاكتفاء الذاتي (اعتبر الاكتفاء الذاتي بانه بيان يمكن له ان يشكل محور نص نقدي). ان أمثل هذه البيانات استقلالية هي البيانات الوصفية. فالقارىء الذي يمتلك معرفة مسبقة بالنص المعني ، قادر على استيعاب المعلومات التي يقدمها البيان الوصفي. وإذا كان للنقد ان يعنى بمعايير الصدق والجدة ، فيجدر بالبيانات الوصفية ان لا تستخدم كغاية في حد ذاتها ، وإنما كمنطلق للأحكام والتفسيرات.[٤]

يستخدم النمط الأول من البيانات التفسيرية في العادة من أجل دعم تفسيرات الصنف الثاني. غير ان شرح طبيعة الشيء ، وبيان الأسباب التي تجعله على هذا النحو في عالم النص ، قد يشكل كذلك مبرراً لأن تكون المقالة مقالة نقدية. وبما ان مثل هذا النقد لا يخبرنا في العادة بشيء عن العالم الواقعي ، فالوظيفة الايصالية الوحيدة التي يمكن القيام بها هنا هي وظيفة زيادة متعتنا بالنص. ولعل المبرر الوحيد لإنتاج مثل هذا النقد هو انه إذا ما استطعنا التمتع بعالم النص ، فستزداد معرفتنا بالعالم الواقعي ، ويكون امتناننا لذلك كبيراً. فقبول بيان تفسيري كبيان صادق وجديد بالنسبة لعالم نص شعري ، يعني اكتشاف المزيد من الأسباب التي تدعو الى الاعجاب بالفن. بهذا المعنى اللا مباشر فقط ، يمكن القول بان النمط الأول من البيان التفسيري قادر على انتاج معايير لتقويم النص ، كما يمكن الاهتمام بقابليته لتقديم المتعة للقارىء.

www.attaweel.com

أما النمط الثاني من البيان التفسيري ، فهو في العادة ذو اكتفاء ذاتي. فإذا ما أُريد لقوانين لعبة المتعة ان تحترم في مقالة نقدية يكون هدفها استخلاص رسالة النص ، يتحتم على القارىء والناقد أن يشتركا في افتراض ان اعادة تشكيل هذه الرسالة هو مصدر المتعة ، بغض النظر عن قيمة الحقيقة في العالم الواقعي. ان عدم الموافقة على الرسالة يجب أن يمنع القارىء من التمتع بالنص. مع ذلك ، ففي معظم الحالات ، يقود الشكل الثاني من التفسير الى اعتبارات لا تتفق والتعريف السابق للحديث النقدي. فقد ينخرط المفسرون في نقاش حول أصالة ومصداقية الرسالة ، فيتعاملون مع النص على انه نص معلوماتي. (تكون الرسالة بالطبع مجزية على نحوٍ مضاعف إذا ما ستطاعت ارضاء المعايير التقويمية الخاصة بصنفين متمايزين). وقد يستخدم المفسّرون رسالة العمل كمنطلق لبيانات ذات علاقة بالتاريخ الأدبي أو تاريخ الأفكار أو حتى السير. وكمثل على ذلك ، يعمد سباتز في قراءته لكريستابيل الى مهاجمة آراء تقدّم بها أساتذة آخرون ، وقالوا فيها ان كوليريدج كان عاجزاً من الناحية الجنسية ، أو انه كان مكبوتاً أو منحرفاً (انعكاسياً). فالوصول الى مثل هذه الاستنتاجات أمر ممكن من خلال أشكال أخرى من الأدلة كالرسائل الشخصية والمذكرات أو شهادات المعاصرين له. ان تقديم مثل هذه البيانات يعني أن الناقد قد استخدم النص كوثيقة.

يستخدم النمط الثالث من البيان التفسيري لغرضين مختلفين : ففي شكله التحليلي ، تكون (س) دلالة تعني (ص) ، وتقود الى فعل تفسيري متعلق بعالم النص. أما حين تكون (س) دلالة لها تأثير (ص) على القارىء ، فهو يستكشف على نحوٍ مباشر مصادر قدرة النص على توفير المتعة ، ويشكل بذلك دعماً للأحكام الشخصية.

بين كل هذه البيانات النقدية ، تتمتع الأحكام بأكبر قدر من الاستقلالية. فهي قد تتغذى بكافة الأشكال الأخرى ، ولكنها لا تقود الى أي منها. غير انها بالتضافر مع البيانات التي تساعد على بناء الأحكام ، فان الأحكام قد توفر مادة أساسية لفنِّ الأدب ، وهو فن لا يعنى بالنص كنص للمتعة ، وإنما بالمبادىء العامة الخاصة باستخدام اللغة من أجل المتعة.

www.attaweel.com

منذ ان تبلورت الدراسات السيميائية ـــ Semiotics ـــ ، تعاظم التركيز على تلك الجوانب المحكومة بالثقافة المؤسسية في ظواهر الحديث. ونظراً للممارسة الواسعة للنقد على الصعيد الأكاديمي ، تحول النقد الى مؤسسة ثقافية ، شأنه في ذلك شأن فن الأدب والتاريخ الأدبي. غير انه على العكس من فن الأدب والتاريخ ، لا يدين بوجوده الى المؤسسة الأكاديمية. ان الأنماط الثلاثة من البيانات التي تؤلف الحديث النقدي إنما تظهر على نحوٍ عفوي في الحديث العادي على غرار الأحاديث ذات التوجه المتعوي. وإذا ما عدت الى المثل الأول في هذه المقالة ، يمكن تصور ان ملاحظة الطالب قد أدت الى ردود الفعل الآتية :

« هل تعلم ماذا قال بيل في الصف اليوم حين وجه الأستاذ سؤالاً لجاك ؟. ثمة شيء عن الحصول عن تلفزيون ملون لو أجاب على نحو صحيح. (بيان وصفي).

« تكلم من خلال أنفه وكان الأمر كله مضحكاً » (حكم نقدي /. « ادعى بان الأستاذ كان يقوم بعرض تلفزيوني » (بيان تفسيري / استدعاء عالم خيالي استناداً الى معرفة بالعالم الواقعي). « بدا وكأنه يمزح ، غير انني اعتقد انه كان يحاول ان يقول للأستاذ ان... » (بيان تفسيري / اعادة تشكيل رسالة عالم واقعي). فكما انهمك المتكلم الذي اعتبر حالة الصف بمثابة نكتة ، بنشاط يتضمن الأنواع كافة (الأدبية أو غيرها) الموجهة للمتعة المؤسسية ، كذلك فان المتكلم الذي يصف ويفسر ويحكم على النكتة انما يرسي أُسس الحديث النقدي.

www.attaweel.com

هوامش

(١) تنطبق هذه الاصناف الثلاثة ليس فقط على الحديث المتبادل وإنما على الاتصالات الرؤيوية والسمعية غير اللغوية. فالموسيقى والرسم يتجهان نحو المتعة ، وإشارات المرور والصفارات التي يطلقها مدربو الكلاب تتجه نحو الفعل ، والرسوم التوضيحية في الكتب تتجه نحو المعلومات ، وكذلك دق الجرس لتحديد الوقت او تحديد حادثة معينة.

(٢) إن ما اعنيه بـ « ممكن » هو انه تخيلي . فالعالم التخيلي قد يتجاوز قوانين الطبيعة وبذلك يصبح من الناحية المادية مستحيلاً.

(٣) إن المشكلة التي تستحق اهتمامنا اكثر في هذا المجال هي كيف نحدّد ما يعتبر حقيقة واقعة في عالم النص. هل نفترض ان النص ، باعتباره عالماً مخلوقاً بالالفاظ ، يمتلك سلطة مطلقة ، وان كل ما يفترضه المتكلم يجب ان يعتبر صحيحاً بالنسبة للعالم المتخيل ؟ يقود هذا الموقف الى صعوبات جدية. فإذا كانت منظومة الافتراضات التي يتم بموجبها تعريف هذا الكون قد طُرحت مباشرة في النص المعني ، فان القارىء ملزم بتقبل المفارقة المطروحة على النحو الذي تبدو فيه ، وكذلك تقبل كافة ما يعلنه الرواة غير الموثوقين. ولاجل تحاشي هذا المازق ، يجب علينا ان نفترض بان الافتراضات الممكنة في عالم النص هي في حد ذاتها افتراضات محالة الى تجريدات وليست مستخلصة على نحو ميكانيكي من الجمل التي تشكل النص. ان عملية إقرار الحقائق المقبولة في عالم النص تصبح بهذه الطريقة قادرة على تخطي الحد الفاصل بين الوصف والتفسير.

(٤) إن المجال الذي تحتفظ فيه الاوصاف بقيمتها المعلوماتية هو مجال المراجعات الرامية الى تقديم عمل ادبي الى دائرة من القراء المحتملين. غير ان هذا النوع النقدي يظل ناقصاً إذا ما خلا من الحكم الشخصي للناقد ، بحيث ان تقدمه من وصف لابد وان يلحق بنمط آخر من انماط البيانات.

www.attaweel.com

(٧)

ما الذي يمكن للبنيوية ان تقدمه لنا

سوزان روبين سليمان

رغم مسحة السخرية التي تبدو في عنواني ، فان القارىء اللبق قد يكتشف بان دافعي في هذه المقالة هو دافع جدي. فرغبتي هي البحث فيما إذا كان ما زال ممكناً للبنيوية ــ Structuralism ــ أن تقدم شيئاً لنا ، نحن الأعضاء من أساتذة وطلاب أدب وإنسانيات في المؤسسة الأكاديمية الأميركية ، الذين يتملكنا الإحساس بالذات.

لماذا البنيوية ؟ لأنه من بين كافة النظريات التي ظهرت خلال أواخر القرن العشرين ، بدت البنيوية لفترةٍ ما ، وحتى بعد استبعاد عنصر (الموضة) الذي يصاحب مثل هذه النظريات وكأنها تعد بالكثير ، ليس فقط من حيث انها طرحت اسلوباً صارماً للتحليل المتأسس في علم اللسانيات ــ Linguistics ــ ، وينطبق على كل نوع من النشاط الانساني (الى درجة ان كل نوع من النشاط الانساني قد أصبح يُنظر إليه بانه لغة ، بانه نظام إشارات) ، وإنما أيضاً كفلسفة وكرؤية قادرة على تجديد كل إحساسنا بمعنى الحياة. ففي عام ١٩٦٣ كتب رولاند بارث قائلاً بان البنيوية « تسلط الضوء على العملية الانسانية الصحيحة التي يعطي البشر من خلالها معنى للأشياء.. هكذا يمكن أن يكون الانسان الجديد بالنسبة للبحث البنيوي ».

لقد مضى هذا النوع من التفاؤل. وعلى الرغم من ان البنيوية كمنهج ، والسيميائية ــ Semiotics ــ كعلم خاص بالاشارات ، ما زالتا مزدهرتين في أوربا

www.attaweel.com

وحتى في الولايات المتحدة ، ورغم انهما قد انتجتا خلال العقدين الأخيرين كمّاً مثيراً من الأعمال ، فان قلة من البنيويين والسيميائيين ، الذين يكتبون في الوقت الحاضر ، يطرحون تلك الادعاءات الكاسحة التي طرحها رولاند بارث قبل عشرين عاماً ، بل ان بارث نفسه قد انقلب على بنيويته الايجابية منذ عام ١٩٧١ (في الصفحات الأولى من S/Z) ، واستخدم سلطة الأستاذية في الكلية الفرنسية لكي يعلن من جانبه عدم جدوى أية منهاجية وأي ادعاءات بشأن حديث علمي حول الثقافة. وكانت السيميائية التي كان مستعداً لتقديمها هي « السلبية ».(١)

لم يكن بارث بالطبع هو الناقد الراديكالي الفرنسي الوحيد للبنيوية. ففي ذات العام الذي نشر فيه بارث مقالته البرنامجية حول « النشاط البنيوي » ، كان جاك ديريدا قد بدأ يهاجم التجريد والاختزال والشكلية الثابتة و « الآنية » و « الميتافيزيقية » التي شكلت سمة « كل بنيوية وكل إشارة بنيوية ». وبعد ذلك بقليل ، أعلنت جوليا كريستيفا ـــ Julia Kristeva ـــ وكذلك مجموعة « تـل كل » ـــ Tel Quel ـــ عن الحاجة الى سيميائية جديدة ، وكان ذلك في الواقع عملية هدم للأولى. هكذا وبعد ان استوعبت البنيوية أعمال أسلافها من الشكليين الروس وبنيويي براغ الذين أصبحت أعمالهم متوافرة في فرنسا في أوائل الستينات ، وفي الوقت الذي كانت قد عمدت فيه الى تطوير منهاجيتها الخاصة وتشييد صروحها العظيمة (ليفي شتراوس ـــ Levi Straus ـــ : « الميثولوجيا » فوكـو ا — Foucault — الكلمات والأشياء ، التوسير ـــ Althusser ـــ « من أجل ماركس » ، بارث : « عناصر السيميائية » و « مقدمة في التحليل البنيوي » ، و غريماس ـــ Greimas ـــ : « دلالات الألفاظ البنيوية » ، جنيه ـــ Genet ـــ : « أرقام » ، وتودوروف ـــ Todorov ـــ : « شاعرية النثر » و « مقدمة في أدب الفانتازيا » ، بيموند ـــ Bremond ـــ :« منطق الرواية » ، كل هذه الأعمال نشرت بين عامي ١٩٦٣ و١٩٧٣) ، فقد كان هذا النشاط مقترناً بالاتجاه العام نحو هدم أو إعادة التعريف على نحوٍ جذري لأسس البنيوية ، بدءاً بالفكرة السوسورية حول الاشارة ، وانتهاءاً بكل التعارضات الازدواجية الرئيسة : الآني / التاريخي ، الحضور / الغياب ، الفاعل / المفعول به ، قاعدة / مظهر ، شفرة / رسالة.

www.attaweel.com

إن ما يجدر التأكيد عليه كذلك ، هو ان هذا التـزامن بين هـذه التيارات المتعارضة لم يظهر واضحاً في فرنسـا. وكما يـوضح ذلك مصـطلح « ما بعـد البنيوية » الذي أصبـح يطلق عـلى محاولات ديـريدا وأتبـاعه ، فـان العلاقـة بين البنيوية والنقد الراديكالي لها قد بدا وكأنه متعاقب زمنياً.[٢] ان احد نتائج ذلك الاحساس بالتعاقب التاريخي هو ان البنيويـة ، كنظريـة أدبية تشمـل الحقول الأخرى ، قد حظيت بفرصة االتسرب واحتـلال مركـز الصدارة قبـل اتضاح التحديات. لذلك فان مصطلح « ما بعد البنيوية » مناسب تماماً بالنسبة لما حدث في فرنسا ، وذلك لأنه يشير الى اختراق للبنيوية وليس الى الالتفاف حولها. ويشكل المسار الانحنائي الفكري لرولاند بارث أوضح مثال على ذلك.

كانت الأمور مختلفة في الولايات المتحدة ، وان ذلك الاختلاف هـو الذي دفعني الى كتابة هذه المقالة بـالذات. فالبنيـوية ومـا بعد البنيـوية قـد وصلتا الى الجامعات الأميركية في آنٍ واحد بحيث ان الوقت لم يتوفر للبنيوية كي يتم استيعابها قبـل ان تحل مـا بعد البنيـوية محلهـا. وينطبق ذلك بشكـل خاص على مجال النظرية الأدبيـة. فبينما تمت تـرجمة ليفي شتـراوس وفوكـو مبكراً (أي بعد نحو أربع أو خمس سنوات) فان معظم كتـابات تـودوروف وجينيه ما زالت غير مترجمة. ولا يعرف كتابات بريمـوند إلا القلّة من المتخصصـين ، ويكاد لا يوجد شيء من كتابات غريماس باللغة الانكليزية. وتشكل ترجمة أعمال بارث المبكرة استثناءاً ، غير انه من الملفت للنظر ان مقالته البنيـوية الرئيسـة « مقدمة في التحليل البنيوي للرواية » لم تترجم الى الانكليـزية إلا بعـد تسع سنوات من كتابتها. وكانت حين تمت ترجمتها قد تحولت الى تاريخ بالنسبة لبارث نفسه ، بينما كانت جديدة بالنسبـة لطلاب الأدب الأميركيـين الذين لا يتقنون اللغة الفرنسية في معظمهم. غـير انها ظهـرت بعد ظهـور كتاب بـول دي مان ـ Paul de Man ـــ « العمى وبُعد النظر في عام ١٩٧١ وهو الكتاب الذي احتفى به ديريدا وفيما بعد البنيويون احتفاءاً كبيراً. وإذا ما قارنا ذلك بتأثير مقالة بارث لدى ظهورها في فرنسا ، فان هذا التأثير في أميركا كان ضئيلاً جداً. فقد دخلت متأخرة جداً.

عند النقطة ، أستطيع توقع ظهور اعتراضين على مجادلتي الحالية ، أولهما

www.attaweel.com

القول بانني أبالغ في الادعاء بان البنيوية قد غزت الجامعات الأميركية بعد وقت طويل من ظهورها في فرنسا ، وذلك استناداً الى ان طلاب وأساتذة الأدب الفرنسي هم أعضاء جامعيون ولا يحتاجون الى ترجمات. فمجلة ييل للدراسات الفرنسية ذات النفوذ الواسع قد خصصت عدداً للبنيوية في عام ١٩٦٦. وتم نشر « المعركة البنيوية » بدءاً من ديريدا الى تودوروف في عام ١٩٧٠ ، حسناً ، ولكن كل ذلك لا يغير من حقيقة ان أقسام الأدب الانكليزي والأدب المقارن في الجامعات ـــ حيث الطلاب والأساتذة ودرجة تأثيرهم في الحياة الثقافية تفوق تأثير الدوائر الأدبية الفرنسية بدرجة كبيرة ـــ كانت وما زالت منقسمة حول « النقد الجديد » ـــ New Criticism ـــ وبذلك فان البنيوية لم تفهم ولم تستوعب على نحو تام فيها. ويعود بعض ذلك الى غياب ترجمات نظريات الأدب البنيوية والنقد البنيوي ، كما يعود بعضه الآخر الى أسباب تاريخية أكثر تعقيداً ، في مقدمتها ، كما اعتقد ، هو ان التشابه الظاهري بين البنيوية و «النقد الجديد » قد أعاق تقبّل البنيوية ، وذلك في وقت كان الجو العام في الولايات المتحدة مناهضاً « للنقد الجديد ». ومع ذلك فان أعنف المناهضين « للنقد الجديد » (وخاصة في ييل) قد تقبلوا ما بعد البنيوية الديريدية التي أتاحت لهم المجال لتطعيم النظرية الأميركية بالفكر الفلسفي الأوروبي بأسره بدءاً من نيتشه الى هوسيرل ـــ Husserl ـــ الى هايديغر ـــ Heidegger ـــ. وكانت نتيجة ذلك هو ان بعض الأميركيين المناهضين لديريدا قد اتجهوا في خضم المعركة الى الخلط بين ما بعد البنيوية والبنيوية ـــ وهي خطوة لا تفيد أحداً ولا تؤدي إلا الى المزيد من سوء التفاهم.[٣]

أما الاعتراض المحتمل الثاني فقد يكون على النحو الآتي : لماذا آسف على حقيقة ان عمل بارث المبكر ، وهو مقالته الصادرة في عام ١٩٦٦ حول تحليل الرواية ، قد خلف أثراً ضئيلاً في الولايات المتحدة ؟ فالمقالة قد أصبحت خارج الحدث حتى في لغة التحليل البنيوي ، وهي تنتمي في أفضل حال الى نص دراسي حول تاريخ النقد البنيوي. وعلى الرغم من هذا الاعتراض منطقي الى حدٍ ما ، فانني اتحداه انطلاقاً من أرضية محددة وعامة. فمن الناحية المحددة ، لا يمكن لأحد أن يستوعب « S/Z » ، الذي يعتبر العمل الوحيد الخاص بالتوجه البنيوي

www.attaweel.com

ـ والذي اخذ يتجه بعيداً عن البنيوية الكلاسيكية ـ الذي يتعرض له الطلاب الجامعيين في هذه الأيام ، بدون الاطلاع على مقالة عام ١٩٦٦ ، التي تشكل S/Z استمراراً لها من جهة ، وتعديلاً لها من جهة ثانية. أما بالنسبة للناحية العامة ، وهي الأكثر أهمية بالنسبة لوضعنا الراهن ، فان عدم توفر المعرفة المباشرة (واعني بذلك الطلاب والدراسة الصفية بإشراف أستاذ قدير) بالأعمال البنيوية الأساسية قد أدى الى تبلور آراء خاطئة حول البنيوية ، وهي آراء لا يتم تصحيحها سواءً في الصفوف الدراسية أو من خلال المطبوعات. فعلى الرغم من شعبية وفائدة أعمال مثل أعمال جوناثان كلر « من الأدب البنيوي » (١٩٧٥) أو روبرت شول « البنيوية في الأدب » (١٩٧٤) ، تظل البنيوية عرضة لسوء الفهم طالما ان التعرف عليها يتم من خلال المصادر الثانوية.

إن مناقشة بعض الآراء الخاطئة بشأن البنيوية (وهي آراء تصاغ عادة من أجل رفضها كلياً) والتي سأحاول القيام بها هنا ، سوف تتضمن اقتراحات بشأن الاستفادة الايجابية من البنيوية. ان السبب الذي يدعوني الى ذلك ليس حب المجادلة. فالآراء النقدية الخاطئة قد تكون بناءة ، حيث انها تعكس في العادة ، وبشكل أكثر قسوة ، نقداً حقيقياً. ان الآراء الخاطئة التي سوف استعرضها هي آراء شيقة لأن كلاً منها يمس ما يمكن وصفه بالعصب الحساس للتناول البنيوي للنقد.

١ ـ « البنيوية شبه علم. انها تخبرنا برطانة غريبة ، بوساطة رسوم بيانية وجداول معقدة أشياء نعرفها مسبقاً بأية حال. ولذلك ، فهي ليست عديمة الفائدة فقط ، بل ومؤذية ، لأنها تجرد الأدب والنقد من صفاتهما الانسانية ».

ذلك هو الاعتراض العام الشائع على البنيوية. وهو يعكس الشك العميق الذي يضمره الانسانيون تجاه العلم والمنهجية ، وما وراء اللغة بشكل عام. وذلك يعني ان أية لغة تدعو الى الدقة العلمية في التعامل مع الأدب ، إنما تهدد القيم الانسانية التي يجسدها الأدب. تحت هذا الشك النبيل ، قد يوجد أيضاً خوف ما ، ومقاومة لتعلم مفردات جديدة صعبة : ما الذي يدعو الى تحمل المشقة طالما ان البنيوية تخبرنا بلغة تقنية أشياء نعرفها ـ أشياء قد لا نعرفها بوضوح تام ، ولكنها كافية لأغراضنا ؟

www.attaweel.com

على الرغم من ان السطحية الظاهرية لهذا القول ، فانه يخلو من القوة. انني أفكر بأجابتين له ، هما : أولاً : ليس من المؤكد أبداً ان أي تقرير واضح حول « ما نعرفه » ضمنياً أو بدهياً هو غير مفيد. لقد استبق بارث اعتراضاً مشابهاً حين عمد الى تعريف النشاط البنيوي بانه تفكيك واعادة تركيب موضع ما ، اختلاق صورته الأخرى ، وذلك بقوله :

للوهلة الأولى ، لا يبدو ذا أهمية (أي انه يدفع بالبعض الى القول بان العمل البنيوي « غير عام ، غير مثير ، وغير مفيد ... الخ). مع ذلك ، ومن وجهة نظر ثانية ، فان ذلك الشيء الذي بدون اهمية هو شيء حاسم ، ذلك انه بين الموضوعين [الأصلي وصورته الأخرى] بين لحظتي النشاط البنيوي ، شيء جديد ، وهذا الشيء الجديد لا يقل عن كونه الادراك العام : فالصورة الأخرى هي الفكر مضافاً الى الموضوع...».

فتوضيح « ما نعرف مسبقاً » عن عمل أدبي ما إنما يعني اقامة صلة بين أفكارنا والعمل ذاته. وبدلاً من أن يكون هذا الفعل لاإنسانياً ، فهو العلامة المؤكدة على إنسانيته : « ان هذه الاضافة.. هي الانسان ذاته ، تاريخه ، وضعه ، حريته ، وهي ذات المقاومة التي توازن الطبيعة بها عقله ». فأساتذة الأدب يعرفون تماماً ان هناك فرقاً بين « معرفة ما نعرف » و « قول ما نعرف اننا نعرفه ». ان كل مشروع تدريس الأدب في الصفوف سيكون مهزلة لو لم يكن صحيحاً.

غير ان كل هذا لا يجيب على الاعتراض الخاص باستعمال « الرطانة ». فإذا ما افترضنا ان كل تعليق على نص ما ، هو ما وراء اللغة ، فلماذا نختار ما وراء لغة تعجّ بالمصطلحات الجديدة والغريبة من أجل التحليل البنيوي ؟ ليس هناك ما يبرر ذلك ، إلا إذا كان استخدام مثل هذه المصطلحات يتيح لنا رؤية ما لم نكن نراه في السابق ــ أي معرفة أشياء لم نكن نعرفها. ان التحليل البنيوي المتميز (ونحن هنا معنيون بالمتميز منه فقط) يسمح حقاً بتحقيق ذلك. ويمكن تقديم عدة أمثلة على ذلك ، بدءاً بالتمييز القدير الذي قدّمه سوسور

www.attaweel.com

بين « اللسان » ــ Langue ــ و « الكلام » ــ Parole ــ ، (هل كنا حقاً ندرك هذا الفرق ؟ ان كل اللسانيات المعاصرة قد تأسست على هذا التمييز) ، وانتهاءاً بجيرار جينيه وتمييزه بين الصوت ــ Voice ــ والصيغة ــ Mode ــ في الرواية. ويشكل جنييه مثالاً مناسباً جداً لما تعالجه هنا. فدراسته الموسعة حول الحديث الروائي « حديث الرواية » قد ساعدتنا ، ليس فقط على التكلم بدقة أكثر حول ما نعرف ، وإنما على رؤية الاختلافات بين أشياء لم نكن نرى اختلافاً بينها من قبل. فبتمييزه بين سؤال « مَنْ يروي » وسؤال « مَنْ يرى » احداث القصة ، جدد جينيه ، مفهومنا للرواية ولوجهة النظر. لم يكن بمستطاع جينيه ان يحقق هذا الانجاز بدون اللجوء الى مصطلحات شديدة الدقة والشفافية في سبيل انجاز التصنيف التمييزي. وكما أوضح سوسور ، فان تسمية شيء ما إنما يعني منح هذا الشيء وجوداً.

كيف نعثر في مثل هذه الحالة على بعد النظر النقدي الكامن خلف سوء الفهم ؟ انه يكمن في الاحساس التلقائي للناقد الانساني بان القيمة الحقيقية الوحيدة في المنهج التحليلي ، وخاصة في مجال الأدب ، هي في النتيجة التي يتمخض عنها. ان خطر التحليل البنيوي ، شأنه في ذلك شأن أية منهاجية شديدة الدقة ، هو انه قد يصبح غاية في حد ذاته ، وأسوأ من ذلك ، انه قد يصبح بديلاً للفكر. غير ان عيباً في منهج معين لا يمكن أن يؤدي الى ادانة المنهج باسره. فالكلام التافه إنما يكتبه كذلك نقاد يكتبون باللغة العادية.

٢ ــ « تتجاهل البنيوية التاريخ. وقد يكون ذلك مقبولاً بقدر تعلق الأمر بالوصف السكوني ، غير انه لا يفيد في التعامل مع الظواهر المؤقتة ».

يمكن اطلاق صفة سوء الفهم الماركسي المبتذل للبنيوية على هذا القول ، على ان لا يتم الخلط هنا بين هذا والنقد الماركسي المسؤول والعميق الذي قدمه نقاد مثل فريدريك جيمسون. يستند سوء الفهم الى واقع ان البنيوية تفعل الآنية ــ Synchrony ــ على التاريخية ــ Diachrony ــ ، وتتجه نحو « تحويل القصص الى حالات دائمة ». تبين هذه الملاحظة التي أدلى بها عالم دلالات الألفاظ ــ Semantics ــ البنيوي أ. جي. غريماس ان البنيوية ليست غير واعية بمشكلتها الخاصة مع الآنية ، حيث يقول كذلك : « ان واقع وضع المرء نفسه

www.attaweel.com

في موقع المتلقي للوسائل إنما يؤدي الى نتيجة ان النظم الحسابية — Alogarithms — تقدم نفسها كثوابت ، أي انها أبنية سكونية ». ان تحول القصة الى بناء ، وفقاً لغريماس ، هو النتيجة الحتمية للادراك ، ذلك انه لكي يفهم المرء « معنى » قصة (أو تاريخ) ، يتحتم عليه أن يستوعبها كلها دفعة واحدة. فالادراك البنيوي أشبه بخريطة يلقي المرء عليها نظرة شاملة وليس برحلة عبر طريق.

لا يعني هذا ، مع ذلك ، ان البنيوية غير قادرة على التعامل مع التاريخ. فكما يعترف جيمسون ، الذي يتركز نقده للبنيوية في مسألة التاريخ ، « يكون من الخطأ الاستنتاج بان أي تطور تاريخي هو تطور غير ممكن في النموذج السوسوري ». فالبنيوية إنما تتعامل مع التاريخ على انه عملية تتابع نظم وحالات يمكن وصف كل منها بدقة وتفصيل شديدين — هكذا يكون تقدير جيمسون بان التاريخ بالنسبة للبنيوية هو « تاريخ نماذج » أو وصف حالات متعاقبة بحيث يمكن اعتبار كل منها تحولاً لشيء سابق ، هو تقدير صحيح. يقف عمل فوكو « الكلمات والأشياء » (نظام الأشياء) كمثال ساطع على هذا النوع من التاريخ. مع ذلك ، فان جيمسون يصر على انه ما زالت هناك مشكلة منهجية :« المشكلة المنهجية.. لا تتعلق بمضمون اللحظات التي يتم وصفها بقدر ما تتعلق بالانتقال من لحظة الى أخرى..». فالبنيوية ، بكلمات أخرى ، غير قادرة على تقديم شرح لكيفية وسبب تحول حالة واحدة الى حالة أخرى.

يبدو هذا الاتهام واضحاً بما فيه الكفاية بقدر ما يتعلق الموضوع بعمل فوكو « الكلمات والأشياء ». مع ذلك ، ليس من المنطقي رفض ما تقدمه البنيوية للمؤرخ رفضاً كلياً ، الا وهو : الأداة المنهجية للكشف عما يكمن تحت قشرة الأحداث وتعددية الظواهر السطحية من بني فكرية وتنظيم اجتماعي واقتصادي يقرر « كل » الفترة التاريخية.

وبقدر تعلق الأمر بالأدب ، لا يمكن تجاهل واقع ان معظم الاسهامات البنيوية المثيرة للاهتمام حتى اليوم ، هي الاسهامات الخاصة بتحليل الرواية — وتلك ظاهرة مؤقتة بالتأكيد. ورغم صحة القول بان البنيويين قد حصروا اهتمامهم بمنطق الرواية بدلاً من التركيز على تسلسلها التاريخي ، فان فكرة

www.attaweel.com

التحـول ـ Transformation ـ تفسح المجـال أمام الحسـابـات اللوغـاريتميـة ـ Algorithms ـ المعنية بتطور الرواية من الحالة البدئية الى الحالة الأخيرة ، كما ان فكرة التنـظيم التركيبي ـ Syntagmatic ـ (كفكـرة معارضـة للتنظيم الصرفي ـ Paradigmatic ـ تفسح المجال لإجراء تحليل تا ي ـمليات الانفتاح التتابعي لكل قصة على حدة.

رغم ذلك ، هل يمكن للبنيوية ان تتعامل مع التاريخ الأدبي ؟ نحن نعرف ان الشكليين الروس قد حاولوا تفسير التطور الأدبي بوساطة نظرية « الابتعاد عن المألوف » ـ Defamiliarizalion ـ ، وهي نظرية تقول بـان تاريـخ الأشكال الأدبيـة هو العمليـة المتواصلة التي تتجـدد من خلالهـا الصياغـات الشكليـة التي أصبحت مبتذلة بسبب التكرار والتقليد ، والتي يتم تجديدها ثانية. ان هذا الرأي ، على النحـو الذي أوضحه ف. و. غالان ، هـو صرخـة بعيدة عن الرأي التقليدي الذي يعتبر « التطور » الأدبي نتاج تعاقب العباقرة وتأثيراتهم ـ وهو رأي أنتـج ما أطلق عليـه فيكتور شكلوفكجي ـ Shklovsky ـ بسخـريـة اسم « تاريخ أدب الجنرالات ». وكما يبين غالان ـ Galan ـ لاحقاً ، فان المفهـوم الشكلي للتطور الأدبي قد تم توسيعه وتعديله على يد البنيويين التشيـك بحيث أصبـح يشمل ليس التـطور الداخلي للأشكـال فحسب ، وإنما تفـاعـل الأدب مع النظام الثقافي الأوسع.

إن بعض الأعمال التي ينجزها السيميائيون اليوم في مختلف أنحاء العالم ، مثل جماعة موسكو ـ تارتو السيميائية أو معهد بورتر للفن الأدبي ، إنما توحي بـان أرضية اللقـاء بين البنيـوية والتـاريخ الأدبي والثقـافي قد أصبحت آهلة بالسكان. ففكرة النظام الأدبي التعددي (تنظيم المجال الأدبي في ثقافة معينة خلال فترة معينة تنظيماً متعدد الطبقات والتركيب) على النحو الذي طوره مؤخراً آ. إيفين زوهار ، متتبعاً بذلك التقليد البنيوي التشيكي ، تبدو لي فكرة مثمـرة. ان تـاريخ الأدب ، الذي يتـألف من وصف حالات متتـالية من النـظم الأدبية التعددية في بلد واحد (أو وصف نظم متعددة متجاورة في زمن معين) آخذاً بعين الاعتبار كلاً من الدينامية الداخلية للنظام ، والتدخل الخارجي لعوامل أخرى ، من شأنه أن يشكل إسـهاماً بنيوياً على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة للتاريخ

www.attaweel.com

الأدبي والثقافي.

٣ ــ « البنيوية مماثلة « للنقد الجديد ». انها تتعامل مع النص كما لو انه شيء مستقل مقطوع عن موضوعه وعن موضوع القراءة.».

٤ ــ البنيوية تهمل المعنى ، وتتناقض تناقضاً لا رجعة فيه مع التأويلية ــ Hermeneutics ــ.

إن هذين الاتهامين المتداخلين واللذين يتكرران بأشكال مختلفة من قبل النقاد الذين يدعون الى نقد فلسفي أو تأويلي أو ذاتي جديد ، إنما يبدوان لأول وهلة بانهما الأكثر إساءة للبنيوية. وإذا كان هذان الاتهامان صحيحين ، فذلك يعني ان البنيوية ليس لديها ما تقدمه لنا اليوم. انهما غير صحيحين ، مع ذلك ، فان من يتقبلهما بدون اي تفحص إنما يظهر نقصاً في الوعي بالتطور التاريخي للبنيوية من جهة ، وبأفكارها الأساسية من جهة أخرى ، بدءاً بفكرة سوسور التي تقول بان أي عنصر بحد ذاته ، سواء في اللغة او في أي شيء آخر ، لا يملك أي معنى إلا إذا كان مندمجاً بنظام يعطيه دلالته.

إن فكرة ان البنيوية مثل النقد « الجديد » وبانها تعاني من كل ما يعانيه من محدودية ، إنما تقوم على سوء فهم شبيه بذلك الذي يماثل البنيوية بالشكلية الضيقة. لا يتسع المجال هنا لبيان ان الشكليين الروس أنفسهم لم يكونوا على هذا القدر من ضيق الأفق الذي يتمّ تصويرهم به في رؤيتهم للنقد وللعمل الأدبي. ان إصرارهم على « خصوصية » الأدب وعلى ان الأعمال الأدبية هي مواضيع للدراسة مستقلة عن الأحداث الاجتماعية والتاريخية والسير الذاتية ــ بكلمات أخرى ، الدعوة الى ان دراسة الأدب يجب ان تخضع لنظام صارم ومنهجية خاصة ــ لا يتضمن بأية حال فكرة انهم اعتبروا الأعمال الفردية بانها إنما تنشأ في فراغ. فقد كانت تحليلاتهم لأعمال فردية موجهة توجهاً نظرياً ، وكان ينظر الى العمل بانه وسيلة لدراسة مشكلة عامة في فن الأدب. بل ، وكما يبين بوريس إيخنبوم في مقالته « نظرية المنهج الشكلي » ، التي نُشرت في عام ١٩٢٧ ، فقد أدرك الشكليون حالاً ان الفن الأدبي العام ذاته لا يستطيع الاستغناء عن التاريخ الأدبي ، « ان توجهنا نحو مجال تاريخ الأدب لم يكن توسيعاً سهلاً لدراستنا. فقد تم ذلك نتيجة لتطور مفهومنا ازاء الشكل ، ووجدنا

www.attaweel.com

باننا لا نستطيع التعامل مع العمل الأدبي كنص منعزل ، بانه لابد لنا من التعرف على شكله استناداً الى خلفية من الأعمال الأخرى بدلاً من رؤيته في حد ذاته ».
يختلف هذا القول اختلافاً كبيراً عن إصرار النقاد « الجدد » على أستقلالية « العمل ذاته » ، وذلك بالقدر الذي يختلف فيه إصرار الشكليين على منهج علمي صارم ، عن التناول « العملي » التجريبي المناهض بالضرورة للتنظير الذي يصر عليه النقاد « الجدد » بالنسبة للنص.

في مقالة هجومية نُشرت مؤخراً ، هاجم جوفري هارتمان تجاوزات النقد العملي بصفتها سبباً في العزلة الحاضرة للانسانيات عن الحياة الاجتماعية والسياسية في الولايات المتحدة ، وذلك بقوله « ان تقاليد النقد العملي الضيقة جداً في الوقت الحاضر ، قد حدت من إدراكنا للعلاقة بين الأدب والحياة العملية ، التي تتضمن القانون والدين والاقتصاد وعملية إقامة المؤسسات ذاتها ». وعلى الرغم من ان هارتمان لا يرتكب خطأ الخلط بين البنيوية والنقد « الجديد » ، فهو مع ذلك يرفض البنيوية على أساس انها ضد التفسير. وقبل تناول هذا السؤال ، أود ان أقول بان البنيوية في الوقت الحاضر إنما تشكل جسراً بين الأدب و « الحياة العملية » التي يعرّفها هارتمان في مقالته. صحيح ان الموجة الأولى من البنيوية قد اهتمت على نحو قاطع بتطور النماذج « النوعية » — generic — و « المنطقية » — logical — للقصة والبنى الشعرية ، وذلك على نحو مستقل عن النظام الثقافي الأوسع الذي يوجد فيه الأدب. فقد كان التأكيد يجري على التنظيم الداخلي للأدب والأعمال الأدبية ، على النماذج والأصناف. مع ذلك ، فمنذ ان قام رولاند بارث بعمله الريادي حول علوم الأساطير الحديثة ، وبالتأكيد منذ ان قدم ليفي شتراوس دراسته عن الأساطير البدائية ، فقد أثبتت البنيوية انها قادرة على إيجاد علاقة بين بناء القصص الفردية والمجتمع الذي تتفاعل فيه. وكما بين بول ريكور — Ricoeur — ، فان تحليل ليفي شتراوس لأسطورة أوديب قد أوضح ان الأسطورة « لا تشكل العامل المنطقي » بين أية فرضية فقط ، وإنما بين فرضيات تشير باتجاه حالات متطرفة : الأصول والنهايات ، الموت ، العذاب ، الجنس ».

يتجه النقاد والمنظرون البنيويون اليوم على نحو متزايد نحو التعامل

www.attaweel.com

مـع العمل الأدبي الفـردي ، ليس فقط كجـزء من نظام أدبي أكبـر ــ النوع الأدبي ، الانتـاج الأدبي خلال فتـرة زمنية أو لثقـافة معينـة ــ بـل والنـظر الى النظام الأدبي على انه نظام فرعي في نظام أعمّ وأشمل من النتاجات الثقافية التي تتضمن القانون والدين والاقتصاد وعملية تشكيل المؤسسات ذاتها (وكذلك أشياء أخرى). فوسيلة جعل دراسة الأدب تمتد بحيث تشمل دراسة الحيـاة لا تكمن في استبعـاد الأهداف العلميـة للبنيويـة ، وإنما في تـوسيعهـا ، ليس في حجز البنيوية ضمن إطار رؤية مبسطة بالية لها ، وإنما في اضافة أبعاد مفيدة اليها. أحد ذلك ، وهو الذي كان الشكليون الروس قد تلمسوه ، هو الذي ألمح إليه تزفيتان تودوروف في عام ١٩٦٤ بقوله : « ان الوصـف الدقيق لظاهرة ما بدون الرجوع الى النظام العام الذي تشكل جزءاً منه أمر مستحيل ».

يقودني هذا السؤال حول العلاقة بين البنيوية وفن التأويل ، وهو السؤال الرئيس الذي يجابه النظرية النقـدية اليـوم . ان الشعبية والتـأثير العـظيمين في الولايات المتحدة وأوروبا ، لما أصبح يسمى بالنقد الموجه للقارىء أو الموجه للمستمع ، إنما يدل على تعاظم الاهتمام بمشاكل التفسير فأياً كان التناول الذي يتبنـاه المـرء ــ الاجتمـاعي ، التـاريخي ، الظاهــراتي ، التحليـل النفسي ـ البـلاغي ــ وأياً كـانت الرؤية التحليليـة التي تكمن فيه ــ استبـداديـة أي. دي هيرش التأويلية ، نسبية ستانلي فيش ، تعددية وين بوث ، ذاتية دافيد بلايج ــ Bleich ــ القتالية ، أو أي موقف آخر على الطريق ــ فان الأهمية المسبغة على مسألة القراءة والتفسير تظل أهمية مركزية.

هل هناك مجال للبنيوية هنا ، أَمْ ان البنيوية حقاً ضد التفسير ، وغير معنية بالمضمون ؟ ان مصدر سوء الفهم هذا يكمن دون شك في القول المأثور الذي أدلى به سوسور ، وهو انه « في اللغة هناك فقط اختلافات ». انه لتبسيط مسرف حقاً ان يستنتـج من هذا القـول انه ليس هنـاك أي معنى في اللغة بحـد ذاتهـا ، وان البنيوية غير معنية بالمعنى ، فالبنيوية لم تُعن بشكل رئيس بتقرير مضمون العمل الأدبي مثلاً. وإنمـا انصب اهتمامهـا دائماً عـلى « كيف يمكن لمعنى ما ان يكون ممكناً ، على حساب ماذا وبأية طرق ». وكما بينت سابقاً ، فقد أطلق بارت على الانسان البنيوي مصطلح ــ Homo Significans ــ.

www.attaweel.com

جرت خلال السنوات القليلة الماضية محاولات جادة لاكتشاف امكانية التقارب بين البنيوية والتأويل. فقد عرف جوناثان كلر الفن الأدبي البنيوي بانه « نظرية ممارسة القراءة ». وكان بول ريكور ، كما اذكر ، هو الذي قدم وصفاً مقنعاً جداً للطريقة التي يمكن بها للبنيوية والتأويل ان يكملا بعضهما بدلاً من معارضة بعضهما. ففي مقالته المعنونة « ما هو النص ؟ شرحه وفهمه » ، يجادل ريكور في ان الفصل الدلتي ــ Diltheyan ــ [نسبة الى ويلهلم ديلتي] بين الشرح والفهم (على أساس ان الشرح هو من اختصاص العلوم الطبيعية وان الفهم هو من اختصاص عمليات التفسير النّصي) هو فصل خاطىء في مجال قراءة النصوص. وبدلاً من القول بوجود تعارض بين التوضيحات العلمية في التحليل البنيوي والفهم التأويلي للمفسر ، قال ريكور بان كِلا النشاطين هما عمليات متواصلة على امتداد « قنطرة تأويلية » واحدة. فالتحليل البنيوي « هو أبعد ما يكون عن إقصاء التساؤل الراديكالي للمحلل ، بل هو يعيده الى مستوى أشد راديكالية ». ان وظيفة التحليل البنيوي ، على النحو الذي بينه ليفي شتراوس في عمله الخاص بأسطورة أوديب ، هي « رفض دلالات الألفاظ السطحية ، دلالات الفاظ الأسطورة على النحو الذي رويت فيها ، لأجل الكشف عن الدلالات العميقة للألفاظ ». هكذا يصبح التحليل البنيوي « مرحلة ضرورية بين التفسير الساذج والتفسير النقدي » ، وتصبح الحركة على امتداد القنطرة التأويلية سلسلة من التوسطات بين العمل التفسيري الذي يمارسه النص على ذاته ، والاستحواذ النهائي للقارىء على النص.

لقد نشرت مقال ريكور في عام ١٩٧٠. غير ان مجلداً نُشر مؤخراً حول تفسير الرواية ، قد وصل مؤلفوه الى نتائج شديدة الشبه بنتائج ريكور. ان هذا المجلد ، الذي يضم ما دار في حلقة دراسية عقدت في جامعة تورنتو في عام ١٩٧٦ ، يشكل مؤخراً على هذا التقارب الذي كنت أناقش فيه ، ذلك ان المسألة المركزية التي تم تناولها فيه ، هي العلاقة بين التناول البنيوي ــ الشكلي والتأويلي ــ الظاهراتي للنصوص. ورغم ما ورد من تباين في التوجهات وفي المفردات ، فهناك درجة من الاتفاق اللافت للنظر بين المساهمين حول تواكل وتكامل هذين المنهجين . فبدلاً من النظر الى البنيوية والتأويل كعدوين لدودين ، يتزايد الاتجاه نحو النظر

www.attaweel.com

اليهما كشريكين محتملين ، يوفر كل منهما للآخر ذلك البعد الذي ينقصه.

ما الذي يمكن للبنيوية ان تقدمه لنا ؟ ليس كل شيء بالتأكيد. ومن الواضح انني لم أدّع بان التناول البنيوي للأدب هو التناول الصحيح الوحيد. غير انه سيكون مؤسفاً حقاً لو اننا اندفعنا وراء شعارات سهلة ومفاهيم خاطئة مغرية ، للقذف بالبنيوية الى مزبلة التاريخ. لم يكن بنيوياً ، وإنما أحد أشد نقاد البنيوية قسوة مَنْ قال قبل خمسة عشر عاماً (ديريدا) ، ما يبدو انه ما زال قولاً مقبولاً : « بما اننا ما زلنا نعتاش على خصوبة البنيوية ، فمن المبكر جداً ان نقوم بجلد حلمنا. علينا ان نفكر بدلاً من ذلك بما « يمكن » أن تعنيه البنيوية.

هوامش

(١) في إحدى المقابلات الاخيرة التي جرت قبل موته المبكر في آذار ١٩٨٠ ، ردد بارث تفضيله لـ « ما هو غير منهجي » وقال بانه هو نفسه لم يعد يمارس اي نقد.

(٢) قد يكون ذلك نتيجة لاحداث ايار ١٩٦٨ التي كانت بدون شك خطأ فاصلاً في الحياة الاجتماعية والثقافية في فرنسا. لقد اعتبرت « البنيوية » بانها قد « قُتلت » او انها قد تلقت على الاقل ضربة قاصمة من قبل احداث ايار ، حيث كان احد الشعارات التي وُضعت على الجدران في السوربون يقول : « الويل للبنيوي إذا ما ظهر في الشارع ».

(٣) انظر مثلاً المفهوم المقروء على نطاق واسع والذي يتضمن معلومات واسعة ، الذي شنه ابرامز على ديريدا واتباعه الاميركيين ، والذي استهله بقوله : « ان ما يميز ديريدا هو... انه ، شان البنيويين الفرنسيين الاخيرين ، يعمد الى توجيه تساؤلاته بعيداً عن اللغة ونحو الكتابة ».

www.attaweel.com

(٨)

الصدق النقدي خطأ ضروري

والاس مارتن

وظيفة النقد هي التوسط بين الأدب والثقافة ــ ووفقاً لروبرت لانغبوم ، هي « تحويل العمل الفني الى حصيلة ثقافية ». ان أولئك الذين لا يعترفون بوظيفة النقد التوسطية ، يقولون بان الأعمال الفنية كما نعرفها ، هي نتاجات ثقافية. غير انه على العكس من التقاليد الاجتماعية والمؤسسات السياسية والفن المعماري والفنون اليدوية ، فان مكانة الأدب التخيلي في المجتمعات الغربية تظل إشكالية. فلا الكتّاب المبدعون ، ولا النقاد ، قد تقبلوا الاستنتاج بان الأدب هو مجرد نتاج ثقافي. ففي التقاليد الكلاسيكية ، اعتبر الأدب بانه يضم الفن (المكوّن الثقافي) والطبيعة. ان المصطلحات المتضادة المستخدمة عادة في النقدة (المعرفة والمتعة ، العام والخاص ، الوعي واللا وعي..) إنما تدل على ان الأدب نشاط يتضمن مكوناً « غير ثقافي » يقوم بدور مكمّل أو مخرب لوظائفه الثقافية الصرفة.

وبمعزل عن الخلافات حول الطبيعة « الجوهرية » للأدب ، فان موقع الأدب في الثقافة إنما يتقرر بوساطة النقد. فكما يقول ستاروبنسكي ــ Starobinski ــ ان المكانة الفعلية للأعمال الابداعية ضمن إطار عالم الثقافة ، إنما تتقرر بوساطة عملية وعي وحديث يدركان ويثبتان شرعية وجودهما في آنٍ واحد ». يصف جوفري هارتمان الوظيفة الثقافية للتفسير الأدبي بقوله ان التفسير « يلتحم بالعمل ــ الفن » أو يساعده على الاندماج بالبنى الأخرى... ورغم ان النقد الأدبي ليس فعلاً تجارياً ، فهو يجعل الأعمال الفنية قابلة للتفاوض بين جيل وآخر ، أو انه يؤثر في قيمتها ». فمسؤولية الناقد ، هي اكتشاف أو خلق منظومة

www.attaweel.com

من العناصر ضمن ثقافة عصره بحيث تجعل الأدب مفهوماً. وكثيراً ما يتحتم عليه خلق البناء الضروري الذي يتم بوساطته تعليل الفوضوية « الطبيعية » للأدب ، غير انه على العكس من الكاتب التخيلي ، فهو يعمل ضمن حدود أنظمة من الكوابح الموضوعة من قبل ثقافته وغرض نشاطه. فهو لذلك أشبه ما يكون بعامل متجول بين شتى الحرف ، حيث يعمد ببراعة الى تطويع مجموعة متنافرة من الأشياء لحل مشكلة عملية. وهو (كما وصفه ليفي شتراوس) ينطلق من مجموعة من العناصر ــ من عمل أدبي ووضع ثقافي ــ نحو « اكتشاف » بنيته. فالنظام المقصود الذي يتم وضعه في مقالة نقدية ، لا يستطيع بحكم طبيعته ان يكون متشاكلاً مع العمل الذي يعالجه أو مع أي من المصطلحات الثقافية التي يستخدمها. ولأجل الجمع بين الاثنين ، يضطر الناقد الى تغيير الطرفين. وبما ان الاندماج المحقق في عمل نقدي جدير إنما يتحقق بفعل تدامج مواده ، لذلك فان بنيته « لا يمكن افتراضها مسبقاً ، بل يمكن اكتشافها لاحقاً فقط ، وبالتجربة ».

إن الرأي القائل بان النقد يشوّه الأدب ليس رأياً جديداً ، غير ان المناقشة المنطقية لما يمكن ان يتضمنه مثل هذا الرأي ، قد استبعدت تماماً من قبل الذين برروا هذا القول أو حقدوا عليه. وقد اعترف بعض النقاد مؤخراً بضرورة اخضاع الأعمال الأدبية لعملية ليّ إذا ما أُريد ضمها الى نطاق الأطر الأدبية والثقافية الأوسع التي تشكل التقليد العام. يقول م. هـ. ابرامز ــ M.H. Abrams ــ ان هذا المفهوم للنقد من حيث كونه اندماجاً بنيوياً ، إنما يعززه تفحّص الممارسة النقدية :

> « إن التفحّص العشوائي لصفحات أي ناقد تعتبر كتاباته مضيئة ، سوف يوضح بان قسماً كبيراً مما يقوله يتضمن ، وبوسائل لغوية متعددة ، سمات مشتركة بين العمل المعني وأعمال مختلفة أخرى ــ أعمال كتبت من قبل المؤلف ذاته أو من قبل مؤلفين آخرين في الفترة الزمنية ذاتها ، أو أنماط من الأعمال التي انتجت في عدة فترات زمنية مختلفة... ان السمات المادية للعمل

www.attaweel.com

لا تتغير ، غير اننا حين نقارن التحليل النقدي مع تحليل نقدي كتبه ناقد آخر حول العمل ذاته ، ولا يقل اضاءة في تمييزاته ، فاننا نكتشف بان جزءاً كبيراً من الجوانب الجمالية المثيرة المعينة ناجمة عن الاستخدام الواسع من قبل الناقد للوسائل اللغوية في تصنيف وإعادة تصنيف الأشياء بطرق متعددة متميزة وغير متوقعة ومضيئة ».

ما الذي يتغير حين ننتقل من منهج تصنيفي الى منهج آخر ؟ يرى أبرامز ان مدركاتنا هي التي تتغير ، بينما تظل « السمات المادية » للعمل على حالها. غير ان هناك تزايد في صعوبة التعامل مع العمل الأدبي كشيء شأنه في ذلك شأن حيوان أو قطعة اثاث قادر على تشكيل مرجع ثابت ، على الرغم من الاختلاف في الطرق التي تتم بها مناقشته. فالأدب ليس شيئاً مادياً او مثالياً ، انه مصنوع من اللغة ولا يمكن له ان يهرب من الصفات الملغزة لوسيطه.

كما ان كلمة ما لا تنتمي الى فصيل قواعدي ولا تمتلك أي معنى محدد بمعزل عن سياقها في جملة ما ، كذلك فان معنى العمل الأدبي لا يمكن القول بانه يوجد بمعزل عن مكانه الوظيفي ضمن إطار نسيج ثقافي معين. ليست هناك اية نهاية للعلاقات بين الأدب والثقافة ككل (سواء كانت مفترضة أَمْ مخلوقة). « فالنص الأدبي » ، كما يقول هيليس ميلر ـ Hillis Miller ـ ، « ليس شيئاً موحداً عضوياً في حد ذاته ، وإنما هو علاقة بنصوص أخرى تشكل بدورها علاقات.. وفي النهاية ، فان الحدود ، بين النصوص الأدبية والأنواع الأخرى من النصوص ، هي أيضاً حدود مخترقة ومفككة وإذا ما امتلك النقد الأدبي الرؤية الثاقبة والمناهج الخاصة بعلم النفس وعلم الانسان والفلسفة واللسانيات ، فان اللسانيات ، من جهة أخرى ، تتوسع ، على نحو امبريالي ، من أجل اعادة تعريف كل هذه المناهج الأخرى.».

لقد علق هيدين وايت ـ Hayden White ـ ساخراً على الطموحات « الامبريالية » لهذا الشكل من الممارسة الثقافية بقوله : « ان نقاد الأدب المحدثين لا يعترفون بأية حواجز كابحة ، سواء بالنسبة للموضوع أو للمناهج

www.attaweel.com

فكل شيء ممكن في النقد الأدبي. ان علم القواعد لا يعترف بأية قواعد ». وإذ ما تركنا مسألة « القواعد » جانباً لفترة قصيرة ، وركّزنا اهتمامنا بالمسؤوليا الفكرية للناقد ، فقد نتساءل : أية نظم أخرى تلك التي يستطيع النقد أن يعم بدونها ؟ فإذا بدأنا باستبعاد اللسانيات ، فسوف نستبعد كلًا من علم التفس والفلسفة والتاريخ وغير ذلك . ومن الواضح ان النقد قد لجأ دائم الى الاستفادة من النظم الأخرى حتى في تلك الحالات التي يكون فيها محدود جداً. وقد يردّ المرء على ذلك بقوله ان النقد لا يتطلب الرجوع الى النظم الأخر من حيث كونها نظماً ، وان بمقدوره أن يقوم على الفطرة السليمة دون حاج الى الرجوع الى فكر أو فلسفة أو شعور كما هو الحال في علم النفس غير ان الكثير مما يظن بانه فطرة سليمة هو في الواقع مبدأ شكلي لنظام كان قائم في الماضي. لذلك فان الجزم بانفصال النقد عن الفكر السائد إنما يؤدي الى القول بانفصال الأدب عن الثقافة المعاصرة ، وهو فصل غير عملي إن لم يكن مستحيلاً ، حيث لم يكن ذلك قائماً في أي وقت من الأوقات. ونتيجة لذلك قد يكون من الأفضل ان نقنع بالتساؤل فقط حول ما إذا كان النقد يقدم هذه النظم المعرفية التي يمنح منها على نحو سليم. ومن المؤسف حقاً ان هذا التساؤل لن يحظى بإجابة شافية.

فلنفترض أولاً ، اننا غير قادرين على الحصول على المعرفة الكافية ، وانه يجدر بالكتّاب عدم الرجوع الى مواضيع غير أدبية لا يعرفونها معرفة تفصيلية. هل يمكن الرجوع مثلاً في سياق نقدي الى مبدأ فلسفي أو أدبي بطريقة تحافظ على سلامة نظامه الفكري ومضامينه ؟ ان دلالة المفاهيم غير قابلة للنقل ، في معظم الأحيان ، بمعزل عن النظم الفكرية التي تشكل جزءاً منها. وهل يمكن وضع كل ما يحتويه مثل هذا النظام من معنى في إشارة عابرة ؟ بل والأهم من ذلك ، هل يمكن لمثل هذه الاشارة ان تفهم فهماً كافياً حتى ولو تم التعبير عنها بسلامة كافية ؟ فقارىء النقد قلّما يكون متقناً لأكثر من نظام واحد من نظم المعرفة ، وهو لا يتمتع بتلك الموهبة الخاصة التي تتيح له استيعاب شذرات المعرفة التي لا تتمتع عادة بأي معنى إلا في سياق مجالات دراسية متكاملة لا يعرفها. مما لاشك فيه ان كل هذه المحددات مثبطة حقاً رغم انها لم تحل

www.attaweel.com

في أي وقت من الأوقات دون لجوء البشر الى الاستفادة من رؤى غير مستوعبة استيعاباً سليماً ، وهو ما عبر عنه نيتشه بقوله : « خطأ الفيلسوف ــ يفترض الفيلسوف ان قيمة فلسفته إنما تكمن في ذلك الكل ، في ذلك البناء ، غير ان الأجيال التالية تجد القيمة في ذلك الحجر الذي استخدمه في البناء ، والذي سيستخدم عدة مرات أخرى بعد ذلك من أجل البناء ــ وعلى نحو أفضل. فهي تجد القيمة في حقيقة ان البناء قابل للتدمير ، ولكنه يحتفظ بالقيمة كمادة للبناء ».

انطلاقاً من انه لا يوجد مثل هذا الكيان الذي هو « الثقافة ككل » ، هناك رغم ذلك سلسلة من الأحاديث المتشابكة التي تتضمن إشارة الى عدد كبير من الاهتمامات الثقافية التي لاتمت بصلة لأية نظم فلسفية أو بنى سيكولوجية أو القليل جداً من المعرفة بالتاريخ أو المجتمع. ان هذا الواقع غير غريب وغير محزن. انه واقع لا مفر منه. فالثقافة بصفتها إرثاً مشتركاً يتم تمثله وتناقله ، لا تستطيع استيعاب النظم الفكرية كافة. لذلك يتحتم عليها ان تهشم المواد التي تستخدمها لكي يتسنى إدخالها في قوالب جديدة ذات تناسق. هكذا يتم تحويل الصروح الفلسفية الضخمة الى ركام يستخدم من أجل تشييد أبنية جديدة ـ وكذلك النصب العامة والمزارات والمساكن وغيرها. فمثل هذه التركيبات الجديدة المحفوظة في المواقع الآثارية أو المتاحف ، إنما تخدم اغراضاً تختلف اختلافاً كلياً عن تلك التي خدمتها سابقاً. وبذلك ، فان اقسام دراسة الانسانيات في الجامعات هي على نحو ما متاحف مفاهيمية. فهذه الأقسام التي تعمد الى تشجيع الاستقلالية المنهاجية وعرض الماضي الدقيق ، إنما تخدم وظائف ثقافية هامة. وفي الوقت الذي لا أقوم فيه بدور اعتذاري بالنسبة للأنواع الأكثر طموحاً في النقد الأدبي الذي يتخذ من المعرفة بأسرها مملكة له ، فانني غير قادر على اكتشاف أيّة طريقة منطقية للحيلولة دون ذلك ، فهي مزكاة من قبل التقاليد النقدية.

إن التأكيد على ما يتعرض له الأدب والثقافة من تشويه لا مفرّ منه حين يعمد النقد الى الوصل بين الاثنين عبر أبنية جديدة ، لا يرمي الى القول ان « كل شيء ممكن » في النقد. فافتقاد إمكان الرجوع الى قواعد أو الى تأطير

www.attaweel.com

مسبق للمنهج ، إنما يضطرنا الى تفحص كل فعل نقدي على حدة ، معتمد في ذلك على الواقع ، والحكمة ، والمحاكمة العقلية والذوق ، بالقدر المناسب وفي ضوء تعددية المجال النقدي. ان القول بان هذه الضوابط مقرة ثقافياً لا يعن انها لا تمتلك مبرراتها. فكل ما نطلبه من الناقد ، هو انه ، وبغض النظ عن المناهج والمواد التي يتم التعامل بها ، لابد له من إظهار بعض التدام البنائي المتماسك داخلياً.

حين تدخل الأفكار المستمدة من فروع المعرفة الأخرى عالم النقد فان أصولها لا تعترف بها إلا على نحو جزئي. فنحن لا نستطيع ان نعرف مسبق فيما إذا كان بمستطاع نظرية ما ان تثبت فائدتها في مجال آخر ، وان تقدم نتائ مقبولة لدى تطبيقها على الأدب ، حتى ولو كان هذا التطبيق شديد الصرامة ونظراً لاحتمال ان النظرية قد خضعت لتغيير ما لدى نقلها الى مجال النقد ، فهي إنما تبدأ حياة جديدة لها فيه : هنا يتم إعادة تشكيل مصطلحاتها الاساسية وفق لمتطلبات المجال الأدبي ، ويصبح التشابه الذي قام بوظائف سيكولوجية مهمة لدى عملية نقلها ، أقل أهمية من التطبيقات التجريبية في تقرير مدى نجاحها.

إن مبادىء النظامية المستخدمة في مناقشة الأدب تتباين تبايناً كبيراً. فقد استخدم تشوسر الكواكب وميزان قيمة المعادن وعشر مبادىء ثانوية في عملية تصنيفه لمراتب المؤلفين في « بيت الشهرة » ، ويربط نورثروب فراي بين « العقد النوعية » والفصول الأربعة في مؤلفه « تشريح النقد » ، كما تشكل قواعد اللغة مصدراً للتمييز بين الأشكال البلاغية ووجهات النظر التخيلية ، وقد قدمت السيكولوجيا والفلسفة والبيولوجيا استعارات مجازية هامة للنقد ، كما ان كل مقالة نقدية تعالج عملاً أو أكثر من الاعمال الأدبية إنما تطرح طاقمها الخاص من التصنيفات ، حيث نظل نتوقع من النقد (رغم الحريات الأخرى التي نجيزها له) ان يقدم كشفاً ما عن نظام ما. فالنظرية لا تقرر الستراتيجيات التي توظف في النقد ، ولا الاغراض التي يكتب من أجلها ، أو الأدوات التي يتم استخدامها من أجل تحقيق غاياتها. ان التعريف العام للنظرية بانها تتضمن مبدأ ما من مبادىء الترابط المنطقي ، إنما يجعل من النظرية واحدة من المكوّنات العديدة للحديث النقدي.

www.attaweel.com

رغم الاختلاف حول الأمور الأخرى ، يبدو ان نقاد اليوم يؤمنون بان نظرية بمفهومها العام هذا ، إنما تشكل جزءاً لا يمكن تجاهله في النقد. ـير انهم يظلون منقسمين حول طبيعة الدور الذي تؤديه. فعلى الرغم ن ان النظرية في مجال العلوم تقوم بوظيفة التزكية ، كما تشكل وسيلة لتوسيع لمعرفة ، فان العديد من النقاد يرون بانه لا يمكن تجاهلها في مجال الانسانيات. المناقشات الهامة الأخيرة لهذه المشكلة إنما تسعى الى تعليل ما يتضمنه واقع ان النظرية النقدية تؤدي الى الابتعاد عن الصدق (بمعنى انه ليست هناك أية نظرية مقبولة) من تناقض ظاهري ، رغم ان الحقائق الفردية التي تبدو في النقد ، هي في العادة جزء لا يتجزأ من المناقشة النظرية. فالنظرية هي مصدر الخطأ ، غير ان الشكف عن الحقيقة لا يمكن ان يتحقق إلا بوساطة ابتداع الخطأ النظري والاعتراف به.

تتأتى المشكلة ، على النحو الذي يطرحه موري كريغر ، من واقع ان البيانات النظرية ، التي هي تعميمات بالضرورة ، غير قادرة على تعليل الصفات الفريدة للأعمال الأدبية ، فهو يقول : « بالنسبة لأفضل النقاد عندنا — أولئك الذين لا يسمحون لالتزاماتهم النظرية ان تعميهم عن المتطلبات غير المتنبأ بها لعمل أدبي فردي — يصبح الحديث النقدي عن نقاط معينة فوضى معقلنة ، أو عملية إرباك للعقل.. فكثيراً ما تفرض الذات الداخلية للناقد نفسها على حساب ولائه المبدئي ، بحيث اننا نجابه بحالة من التشوش النظري الذي نرحب به بسبب تفضيلنا له عما تخلقه العقيدة النظرية غير المنازعة من تبلد واهمال ».

بعد تحليل نماذج من هذه الظاهرة في أعمال نقاد كبار ، يقول كريغر بانه يقر بالحاجة الدائمة « لعدم الاستقرار النظري » في النقد. « فالرؤية الثابتة » و « النظرية » متعارضتان : فالنظرية إنما تنتج عن شخصية الناقد العامة واتجاه الفرد التلقائي نحو التعميم ، بينما تنتج الرؤية الثاقبة من ذات الناقد.

يقدم بول دي مان شرحاً أوسع لهذه التناقضية في العلاقة بين الصدق والنظرية النقدية. فالنظرية « لا تفشل فقط في الكشف عن حقيقة الأدب ، بل تعمينا عن رؤية الحقيقة ». ومع ذلك ، فان هذا العمى النظري ضروري إذا

www.attaweel.com

ما أردنا الحصول على الرؤية الأدبية الثاقبة. فوجود مثل هذا العمى هو في الواقع دليل على عمق عمل الناقد. ويبدو ان دي مان قد انجز الى هذه النتيجة من خلال النقاد الذين درسهم : « بالنسبة لهم جميعاً ، يبدو التعارض التناقضي واضحاً بين البيانات العامة التي يطلقونها حول طبيعة الأدب (بيانات يؤسسون عليها مناهجهم النقدية) والنتائج الفعلية لتحليلاتهم. فاكتشافاتهم الخاصة ببناء النصوص تناقض المفهوم العام الذي يستخدمه كنموذج لهم ». وتتضمن المقاطع الخاصة باستدعاء حالة أوديب تعبيراً أشد وضوحاً عن ذلك الاستنتاج. فهو يقول : « ان اللحظات التي يكون فيها النقاد على أشد ما يكونون من العمى بالنسبة لافتراضاتهم النقدية ، هي تلك اللحظات التي يمتلكون فيها أعظم رؤية ثاقبة ». فالنقاد قادرون على « شق طريقهم نحو درجة معينة من الرؤية الثاقبة ، وذلك لسبب واحد فقط ، هو ان منهجهم ظل غافلاً عن إدراك هذه الرؤية ». فإذا لم يقدم الناقد هذه الرؤية الثاقبة المتناقضة مع نظريته ، فهو على أقل تقدير ، إنما يقود قراءه باتجاهها حيث يصبحون قادرين على اكتشافها بأنفسهم.

رغم التباين بين كريغر ودي مان في الافتراضات والحجج ، فكلاهما يعتبران النظرية النقدية بانها شر لابد منه : فهي موجودة من أجل امكان اكتشاف الحقيقة في مكان آخر. ان السمة المفيدة لهذا الموقف هي القدرة على الاحتفاظ بمفهوم وسطي الذاتية بالنسبة للرؤية النقدية الثاقبة ، دون حاجة الى اللجوء الى المنظورية أو النسبية ، ومع الاحتفاظ في الوقت ذاته بالقدرة على منح النظرية بعض الأهمية وشرح سبب طغيان الخطأ النقدي. مع ذلك ، فان فوائد هذا الموقف لابد من وزنها قياساً بمهارتها الجاهدة ، حيث لم يتمكنا من قول « لماذا ؟» تظل النظرية ضرورية من حيث انها خطأ ما ، لاكتشاف الصدق النقدي. فرغم احتمال ان المشاكل الدائمة للنقد تنجم عن قوى فاعلة في ذات الناقد ، أو عن احد مظاهر اللغة الأدبية التي « تؤدي الى عمى أولئك الذين يقتربون منه » (دي مان) ، فان تفهم ما يقولانه بسهولة أكبر يستحق بعض التمعن. فلدى تحديد الرؤى الثاقبة التي أفلتت من الشباك المفاهيمية للنقاد ، يقدم كل من كريغر ودي مان نبتة معينة ويلجأ الى الشروح المقنعة ـــ الاشارة الى انه بغض النظر عن التكوين اللا واعي للصدق والخطأ ، فنحن مضطرون

www.attaweel.com

الى تفهمها تفهماً واعياً واللجوء الى العقل في ذلك.

كيف يؤدي الالتزام بالنظرية الى الحيلولة دون اكتشاف الحقيقة ؟ أو بصياغة أخرى ، لماذا يحول البحث عن الحقيقة دون اكتشاف أنواع معينة من الرؤى النقدية الثاقبة ؟ من وجهة نظر معينة ، فان استبعاد رؤى معينة ، أمر ضروري أكثر من كونه سمة من سمات اللا وعي أو الوهم التناقضي للادراك الانساني. فإذا كان لأية نظرية ان تمتلك قوة مسرحية ، فـان ذلك يحتم عليها ان تفترض مسبقاً بعض الحدود لعدد من المفاهيم الضرورية لحالة أو حدث معين. فكما لاحظ جي. هيليس ميللر ، ندرة الخلافات النقدية في الغالب حول تحديد المضمون الذي يستخدم في دراسة أدبية : يمكن تحليل النص ذاته ، أو علاّقته بمؤلفه أوبنوعه الأدبي أو مرحلته التاريخية أو محتواه الأسطوري أو السيكولوجي أو غير ذلك. فاختيار المضمون أمر لازم ليس فقط لأن الشرح (أو المقالة) يجب ان ينتهي في مكان ما ، وإنما (وفقاً للفرضية المقبولة لدى الجميع باستثناء الآليين الكونيين والصوفيين) لأن كل شيء لا يؤثر بالضرورة في كل شيء آخر.

إن ما يقوله و. روس أشبي — William R. Ashby — بشأن الشرح العلمي صحيح بالنسبة للأدب : « كل ظاهرة تتضمن ما لا نهاية له من المتغيرات التي يتحتم بالضرورة إهمالها باستثناء القليل منها. فإذا كنا نقوم بدراسة طول رقاص الساعة ، ينصب اهتمامنا على انحراف الزاوية في أوقات مختلفة ، بينما نتجاهل المكونات الكيميائية للكون ، والطاقة الانعكاسية على سطحه ، والايصالية الكهربائية للسلك الرابط ، والجاذبية المحددة لكرته ، وشكله وعمر معدنه ودرجة تلوثه بالبكتريا ، وغير ذلك حيث قد تمتد القائمة الى ما لانهاية ، وازاء هذا العديد غير المحدد من المتغيرات ، يتحتم على القائم بالتجربة ، بل هو يفعل ذلك حتماً ، اختيار متغيرات معينة من أجل الفحص. بكلمات اخرى ، انه يقوم بتعريف جهاز منفصل ».

فتعيين العوامل ذات العلاقة بنظرية ما يتطلب تحديد المضمون أو « حدود الظروف ». ففي الأدب ، كما في الطبيعة ، تكون العوامل التي قد تفيد شرحاً ما عديدة « لا يحددها إلا خيال الكاتب ». ويفترض العلماء انه يمكن

www.attaweel.com

تجاهل معظم هذه العوامل أو السيطرة عليها في حالات معينة ، وان قوانينهم غير معنية إلا بتلك المتغيرات التي يتم اختيارها للدراسة. غير ان الناقد ، على العكس من رجل العلم ، لا يستطيع « تكرار » الشيء / الحدث الذي هو العمل الأدبي ، أو اجراء تجاربه على خصائصه لتحديد اهميتها. بل قد لا يكون في مقدوره تكرار تجربته وهو على يقين بان أياً من العوامل الخاصة به هو نفسه ، أو عوامل النص ذاته ، لم تتغير.

في ضوء هذه الاعتبارات ، تبدو العلاقة بين النظرية و « الخطأ » أو « العمى » في النقد أقل اشكالية. فالناقد ، مسلح بنظرته ، إنما ينبري لشرح مظهر أدبي يعتقد بانه جدير بالاهتمام وهو يعمد بالضرورة الى معالجة مجموعة محددة من العوامل التي قد تؤثر في الاستجابة الأدبية. وقد يجد بعض القراء ان الشرح الذي يقدمه مقنع ، وقد يرفض آخرون هذا الشرح بسبب الاطار الذي يدور فيه. وكقاعدة ، هناك متسع كبير في المجال الوسطي الذي يجد فيه العديد من القراء ان عمل الناقد يقدم مساعدة غير انه غير مرض في الآن ذاته. وكالعادة ، فانهم قد يستنتجون بانه قد فشل في تقدير واحد أو أكثر من العوامل ذات الأهمية ، التي إذا ما اخذت بعين الاعتبار بالنسبة للعوامل التي ناقشها ، فهي كفيلة بتشكيل تصورات مختلفة تمام الاختلاف عن المشكلة التي حاول الناقد معالجتها أو عن النظرية التي استخدمها لذلك. كيف أمكن له ان يفشل في رؤية الجواب الصحيح جداً بالنسبة « لي » ؟ وبشكل آخر ـــ لماذا تجاهل احد العوامل العديدة التي كان يجب ، في نظري ، ان تؤخذ بعين الاعتبار ؟ ان اعتراضي على عمله ليس اعتراضاً نزوياً ولا نتيجة رفضي لنظريته . وكما يبين النص المقتبس من آشبي ، فان مراجعة النظرية التي أرى بانها ضرورية ، كان من شأنه ان يستحضر عوامل ذات اهمية توضيحية تم استبعادها من نطاق الشروط التي أقرها الناقد.

في ضوء ما سبق ، فان « الفوضى المعقلنة » التي يجدها كريغر احياناً في كتابات كبار النقاد ، يمكن ان لا ينظر اليها على انها تفتيت للنظرية ، وإنما تطعيم النظرية بعناصر توضيحية تم استبعادها سابقاً. فشبكة الناقد المفاهيمية هي التي تقرر أي رؤى يمكن للنظرية ان تقتنصها. غير انها تفعل أكثر

www.attaweel.com

من ذلك. فهي تشكل الصفيحة الشبكية التي يركز عليها اهتمامه ، وتجعله واعياً بشكل خاص بما ينزلق من تصنيفاته عبرها. وكنتيجة لذلك ، فقد يقوم هو (أو قراؤه) باقتناص وميض فكرة جديدة ، ومن ثم ، اعادة حبك أو نسج نظريته على نحو يحول دون انزلاق أي شيء منها. فحتى حين تكون النظرية غير مرضية ، فهي تقوم بوظيفة إيجابية ، حيث ان غياب الافتراضات التي تقدمها ، إنما يحول دون ظهور الرؤى المضادة لها. فبعد ان تكون النظرية قد رشحت نوعاً معيناً من المدركات ، تبدو المدركات التي فشلت في رؤيتها اكثر وضوحاً ــ ولكن هذا لا يحدث قبل ذلك. وكما قال بيكون ــ Francis Bacon ــ « ينبثق الصدق من الخطأ على نحو أسرع من انبثاقه من الفوضى ». فالصدق والخطأ يستلزمان النظرية ، أما الفوضى ، فلا.

يشرح هذا الوصف للنظرية النقدية ظاهرة منتشرة بين قراء النقد. فلو ان مقالة ما بدت بانها خاطئة تماماً ، فهي غالباً ما تشكل مناسبة لظهور مدركات جديدة بشأن العمل الأدبي الذي تناولته. فالنظرية المجهولة سابقاً ، ما تلبث ان تطفو على سطح عقل القارىء جالبة معها مدركات لم تكن متوفرة لديه. ان معظم المعارك التي نخوضها مع النقاد إنما هي معارك تسعى الى مراجعة أو اكمال نظريات بهدف شرح جوانب هامة كانوا قد اغفلوها. لا توجد نهاية لامكانية مثل هذه المراجعات ، ذلك ان الشرح النقدي إنما يتضمن بالفعل كافة المشاكل في آنٍ واحد ــ انها قائمة من السمات اللا متناهية التي قد تكون ذات اهمية في الأدب ــ وهي مشاكل لم يكن التعرف على مدى اهميتها الشرحية ممكناً.

بسبب السيطرة التي يستطيع رجل العلم ان يمارسها على أدواته الشرحية ، فهو يستطيع ان يجعل نظرياته دقيقة ومعقولة ، كما يمكن له ان يكرر تجاربه. غير ان الطريقة الوحيدة التي يستطيع الناقد بها ان يجمع الأدلة على صحة نظريته هي التطبيق على عدة حالات (عدة أعمال ادبية) او اظهار ما تلقيه من ضوء على مجالات أدبية لم يتم تطبيقها عليها من قبل (التاريخ الأدبي ، دراسة الأنواع الأدبية ، استجابة القارىء.. الى غير ذلك). تتكرر في العلم عمليات السيطرة ذاتها ، أما النقد فهو لا يستطيع تكرار عملياته إلا باختلاف

www.attaweel.com

ما أو في مجالات اخرى. وبما ان نظرية بنيوية (نظرية قائمة على منطق عيني) ربما تحصل على مصداقيتها من خلال توسيع مجالها ، فهي تتجه الى توسيع مجال شروحاتها عبر حدود نظامية. في هذا المجال ، وكما يقول بارث : « تعتمد قوة المعنى على مقدار ما يتمتع به من تنظيم منهجي : ان اقوى المعاني هو ذلك المعنى الذي تتضمن منهاجيته عدداً كبيراً من العناصر ، الى درجة يبدو وكأنه يتضمن كل شيء له قيمة في العالم ».

لم يتم الاتفاق العام على اي تعريف منهجي للأدب. بل ان بعض النقاد يجادلون في ان محاولة خلق مثل هذه البيانات هي التي تقود النقد شططاً. مع ذلك ، فان اي تدليل مقنع بان كافة النظريات النقدية خاطئة لا يقود الى نتيجة. فكما يبين كل من بوبر ــ Karl Popper ــ وباشيلار ــ Bachelard ــ ، ان ما نطلبه من تفسير ما ليس انه قابل للشرح الصحيح ، وإنما الاعتراف بامكان اثبات خطئه. لذلك فان أية مجادلة تنجح في اظهار مكمن الخطأ في نظرية نقدية ما ، أنما تثبت ان النظرية قد لبت المطلب الوحيد الذي نريده من الشرح ــ أي ان يكون قابلاً للمناقشة. فدحض النظريات إنما يضفي الشرعية على النظرية.

لا توجد معايير مقررة من أجل تعريف الخطأ النقدي ، أو معايير مقررة لاكتشاف الصدق ، ان التشوش الذي يحيط بذلك قد يكون نتيجة للبعد الزمني للادراك. لا توجد أية نظرية أو منظومة ما ، سواء أكانت علمية أم نقدية ، قادرة على توفير الوسيلة « لاكتشاف » الصدق . فالغرض الوحيد الممكن من استخدام النظرية هو اثبات صحتها أو مصداقيتها. ان الفشل في التمييز بين الاجراءات المساعدة واجراءات اثبات الصحة إنما يقود الى إصدار اعتراضات عقيمة على نظرية ما ، بحجة انها لم تؤدِّ الى انتاج نقد مثير للاهتمام أو الى الدفاع عن نظرية لكونها ايجابية. وكما نعرف من فلسفة العلوم ، يتحتم علينا البحث عن اكتشاف ما في نموذج ــ أي في تشابه أو مجاز لا يقدم شيئاً بحد ذاته ــ فالنظريات إنما تبرر الاستنتاجات ، ولكنها لا تنتجها.

من خلال الاقتباس والاختطاف ، يعمد النقد الى تجزئة واعادة توزيع النصوص من أجل اقامة علاقة بين الأدب والثقافة. ان حقيقة كون النقد شكلاً

www.attaweel.com

بـلاغياً لا يقلل من اعتمـاده على النـظرية ، وذلك لأننـا ، كما قـال ارسـطو ، إنما « نحصل على الاقتناع الأقوى بشيء ما حين نلاحظ بانه قد تم ايضاحه ». وأياً كانت النتيجة ، فان العقل يظل هو الأداة التي لا مفر منها من أجل البناء والهـدم النقـدي. وبـديـل النـظم والبنى لا يكمن في عـدم وجـود أي شيء ، وإنما في وجود نظم وبنى افضل منها.

www.attaweel.com

(٩)

فليحي الصوت : النقد وتدريس الأدب

روجر شاتوك

يتفوق الأدب على الخمر بميزتين : فالكتاب الجيد يعيش على مدى العصور الى الأبد ، ويمكنك أن تقرأه بقدر ما تحب دون ان تنقص مادته. والناقد الأدبي مثل عاشق الخمر الذي تحقق حلمه. غير ان ذخيرته لا تفسد أو تنفد. بمقدوره الاختيار ، والتمتع ، والمشاركة ، ومناقشة قبوه الذي يكبر كلما كبر هو نفسه. انه لا يعطش أبداً.

غير ان موضوعي يتجاوز المتعة التي قد يجدها شخص ذو ذوق رفيع في فن الأدب. ويجدر التأكيد على مدى الضخامة والتنوع الذي وصلت اليه مملكة النقد في يومنا هذا. يخطر بالبال وبسهولة عدد كبير من الأصناف الفضفاضة والمتشابكة. فالصحفي الناقد يقدم نفسه للمجتمع العام من خلال الأعمال الأدبية الجديدة في العادة. ويتاح لكاتب معروف مثل إدموند ويلسون — Edmond Wilson — ان يجرّب شكل المقالة الأدبية ذات الرقعة الممتدة. والمدرسون على المستويات كافة يختارون أعمالاً من أجل تقديمها في الصفوف للمناقشة والتحليل والتقويم. وكبار المثقفين ، سواء اتجهوا نحو السيرة الذاتية أو التاريخ أو التحليل ، يعمدون الى توفير الأدوات والمواد التي لابد للنقاد كافة أن يتعاملوا بها. والمنظرون الأدبيون والفلاسفة يحاولون إضفاء شكل ما أو اسماً ما على كل ذلك ، وكثيراً ما يصنفون الأدب ضمن حقل من حقول المعرفة المقاربة ، وكأنهم يهدفون الى توفير ملاذ آمن له في بحار النزاعات النقدية المتلاطمة. هناك بالطبع كثير من الأفراد الذين يمارسون كافة الأشكال. غير ان التنوع الفردي والتبادل

www.attaweel.com

المتواصل بين الأصناف لا يقضي على التمايز. وبما ان التدريس هو أوسع الأشكال ممارسة ، وأكثرها تأثيراً ، وأقلها من حيث الاعتراف به كفرع من فروع النقد ، فسوف أتحدث هنا عنه بشكل رئيس ، مع الاشارة الى الفروع الأخرى بقدر ما تقدمه من دعم أو إرباك له.

الأدب في عرين الأساتذة

أثناء زيارة قمت بها مؤخراً لاحدى الجامعات ، وبينما كنت ماراً بين الصفوف ، وجدت نفسي مندفعاً الى مراقبة ما يحدث داخل صفين من هذه الصفوف بانتباه شديد. كان في الصف الأول خمسة أو ستة من الطلاب الجالسين حول طاولة يستمعون الى الأستاذ الذي كان يقرأ لهم بالاسبانية من كتاب أنيق التجليد مفتوح أمامه. لفت انتباهي صوته المعبر والواضح جداً ، وكذلك إشاراته المسرحية وانتقالاته التأكيدية المتراوحة بين ما هو هزلي وما هو عاطفي. وبين حين وآخر ، كان أحد الطلبة يقرأ من النص الذي أمامه — متردداً ، ومقلداً الأستاذ أحياناً في بعض حركاته. أخبرني مضيفي ان بعض اعضاء الهيأة التدريسية يعتبرون طريقة تدريس الأستاذ « م » بانها فضيحة قسم [الأدب] الاسباني. ففي محاضراته الخاصة بسير فانتيس — Cervantes — ، لم يفعل غير القيام بقراءة « دون كيشوت » بصوت مرتفع والتعليق السريع على اللغة والخلفية التاريخية والاحالة الى بعض المراجع حول الرواية ، مع القليل جداً من التحليل المنهجي. غير ان بعض طلاب الدراسات العليا قد أكدوا باستمرار على انهم قد تعلموا الكثير من الأستاذ « م » وعبّروا عن ولائهم العظيم له. كان التساؤل محيراً ، خاصة وان الأستاذ « م » كان على وشك التقاعد.

الى مسافة قصيرة من المرذاته ، كان هناك أستاذ شاب شديد الحماس ، يلبس (جاكيتة) مخملية مخططة ولا يضع رباط عنق وفي الوقت الذي مررت فيه بالصف المذكور ، كان قد غطى اللوحة برسوم بيانية دقيقة ورموز مختارة ومعادلات. وقف مؤشراً بقطعة الطباشير التي بيده أمام الطلبة المنهمكين بتسجيل الملاحظات انهماكاً مركزاً. وفقاً لمضيفي ، فان الأستاذ المساعد « ن » تمتع بعدد

www.attaweel.com

كبير من الاتباع بين طلاب دراسات الانكليزية العليا كما جذب العديد من طلاب الدراسة الجامعية الأولية ، ونشر مقالتين مذهلتين ربط فيهما بين نظرية الاتصال ونظرية فعل الكلام وذلك في تحليله للمسلسلات الهزلية ، وانه قد رشح للترقية وتسلم عدة عروض من جامعات مختلفة للمشاركة في برامج دراسية خاصة.

لقد واجه كل من هذين الناقدين المشكلة نفسها : كيف يمكن للمرء ان يملأ أربعين ساعة أو محاضرة تسمى « فصلاً » دراسياً ؟ لقد كانت النشاطات المقبولة في تدريس الأدب في الماضي محدودة في العدد ومتحررة من التحديات الجدية. فقد حُصرت تلك النشاطات في التطرق الى حياة وعصر المؤلف ، في قراءة دقيقة « على عدة مستويات » يرافقها استعراض تاريخي للأفكار ، مقترن بالاستجابة الذاتية للتقاليد العظيمة ، وما قد يقود اليه ذلك من بعض أشكال التذوق والتقويم. لقد تطور « التذوق » من محاولات إيجاد الصلة بين عمل على النحو الذي تم تفسيره فيه ، وأعمال أدبية أخرى اضافة الى ديناميات وتوترات تجربتنا الحياتية. وقد عكّر أي. آ. ريتشاردز — I.A. Richards — في العشرينات هذا الصفو قليلاً. غير ان الستينات هي التي شهدت تلك التحديات الآيديولوجية الواسعة التي خلفت بصماتها على سلوك الصفوف الدراسية. فالأستاذ « م » قد انكفأ الى العصور الوسطى ، وذلك حين كان الطلاب كثيراً ما يقضون أوقاتهم منكبين على نسج مخطوطة ثمينة بينما الأستاذ يقرؤها بصوت مرتفع. وقد يراود الأستاذ « ن » بعض الحنين الى تلك « التقاليد العظيمة » ومحاولات ممارسة أي شكل من التذوق ، هذه الكلمة التي أصبح استعمالها مقتصراً على الأقسام الموسيقية. فمناهجه التحليلية إنما تسبغ عليه جواً من السيطرة والاتقان الظاهرين للأعمال الأدبية ، الأمر الذي أدار الرؤوس في أقسام الأدب الانكليزي والآداب الأجنبية.

يمكن العثور على نسخة مما يحدث اليوم في الحوار المسلّي التالي الذي يقلد فيه أوسكار وايد — Oscar Wilde — أسلوباً سابقاً ، وذلك بعنوان : « الناقد كفنان ». يتضمن جيلبيرت ، وهو المتحدث الأكثر طلاقة دور الناقد :

« انها الكفاءة النقدية التي تخترع أشكالاً جديدة. فاتجاه الخليقة هو ان تكررنفسها.».

www.attaweel.com

إن النقد ، من حيث كونه انقى شكل من اشكال الانطباع
الذاتي ، اكثر ابداعاً بشكل ما من الخليقة ، حيث انه
قلما يشير الى اي مقياس خارج إطار نفسه.».

لقد تحول هذا الموقف العدواني الذي يجسده جيلبيرت الى عملية منظمة ومؤسسية الى درجة أصبح ينظر فيها الى الأدب في أرقى الدوائر على انه مجرد ذريعة للنقد ، على انه غلاف النظرية. واعتقد ان ما يطلب حالياً من طلاب الأدب في بلادنا هو الدراسة المكثفة والدقيقة للنظرية الأدبية والمناهج النقدية أكثر من دراسة الأعمال الأدبية ـــ ناهيك عن تاريخ الأدب. لا يعني هذا فقط ان الأدب قد أغرق في بحر التفكير العقيدي ، بل لقد تم تدشين عملية اغتصاب للأدب ، وهي عملية تنحي الأدب جانباً وتمنح الأولوية لواحد او أكثر من الفروع المعرفية المتنافسة. من المستحيل وصف هؤلاء الادعياء وصفاً تفصيلياً ، غير ان بعض النماذج قد تكفي.

إن الأشكال المختلفة للبنيوية تعيد الأدب الى مجموعة من الأساطير التي تتحكم بنا من خلال منطق ثنائي قوي. يقول ليفي شتراوس : « لا ندعي ببيان كيف يفكر الناس تفكيراً اسطورياً ، وإنما كيف ان الأساطير تفكر بنفسها في الناس ، وبدون معرفتهم... وان جاز التعبير فالأساطير تفكر بأنفسها بين أنفسها.» ان هذا المنطق الزلق الخاص « بالكتابة » قد أوقع الأدب في أيدي اللسانيين ، وانبرى للقضاء على المؤلف في سبيل اللغة ذاتها. صنف بارث ذلك في الستينات بقوله : « اللغة ليست خبراً لمبتدأ.. انها المبتدأ ». (لا يقصد بالمبتدأ هنا الموضوع وإنما محط أو عامل الفكر والوعي). فهي الظاهرة ، الامكانية ، لامتلاك دلالة ، لأن تكون علامة تقع في قلب علم السيمياء (او السيميائيات) ، لأن تكون فرعاً معرفياً مؤسساً على أسبقية نظرية عالمية علاماتية. وقد راهنت نظرية الاتصال والمعلومات رهاناً كبيراً على الأدب منذ خطاب رومان جاكبسون ـــ Jacobson ـــ « اللسانيات وفن الأدب » في عام ١٩٥٨. وبقدر ما أستطيع اكتشافه في كتابات جي. ل. أوستن وجي. ر. سيرل (وكلاهما فيلسوفان) واتباعهما ، فان نظرية فعل الكلام : ـــ Reader Response Theary Speech Act Theory ـــ لم تعر اهتماماً بالأدب إلا على نحو هامشي ، وذلك

www.attaweel.com

باعتباره كلاماً « مريضاً » أو آسناً. لقد تم مؤخراً تطعيم هذا الشكل من التحليل بالنقد ، وأدى الى تحويل الدراسات الأدبية الى شكل من أشكال الفلسفة الاجتماعية ــ اللغوية. أما نظرية القارئ ــ الاستجابة ، فهي تميل الى النظر حول ووراء النص ، الى ردود الفعل التي تستخلصها. ورغم ما تتمتع به من مستقبل واعد من حيث انها تجريبية في الأساس ، فهي كثيراً ما تقع فريسة المقابلات الاحصائية والسيكولوجية التبادلية والأفكار الغريبة حول طوائف القراء. وقد عمدت هذه النظريات التي ظهرت مؤخراً ، الى تعريف ثم اعادة تعريف مناهجها ، كما ظلت الماركسية والفرويدية ناشطتين جداً.

يمكن لكل هذه التناولات ان توسع آفاقنا وتتحدانا لكي نعيد تفحص العلاقة بين النقد ومضيفه الأدب . ان ما يجب ان نحترس منه هو إغراء الحاق الأدب بأي من فروع المعرفة غير الأدبية التي تدعي بتفوقها السلطوي أو معرفتها. فالأدب ليس نشاطاً مستقلاً أو غير مرتبط بحياتنا اليومية ، بل على العكس من ذلك ، فاننا جميعاً ، وبدرجة أو بأخرى ، إنما نحيا من خلاله أو بوساطته. غير انه لا ينتمي الى أي مجال غير مجال الفن ، ونحن إنما نكون قد تخلينا عن مسؤولياتنا إذا ما نظرنا من الجهة الأخرى ، بينما يقوم النقاد « الأدبيون » المتحذلقون بالقاء الأدب بين يدي فرع أو آخر من فروع العلوم الاجتماعية .وقد يكون مفيداً أن نتذكر شيئاً عن الماضي. فقد تطلب تحرير الأدب من المؤسسة الدينية والحماية الملكية والقيم البورجوازية ما لا يقل عن قرنين من الزمان. وكان ابطال ذلك النضال ــ سويفت وديدرو وغوتيه وفلوبير ودوستويفسكي وجويس وبروست ــ قبل كل شيء كتّاباً مستقلين لم يخضعوا اعمالهم لأية سلطة تتجاوز التقاليد الأدبية المتصارعة ذاتها ومتطلبات مشاعرهم الخاصة. فهل نريد الآن ، وبسبب فقدان الثقة بالأدب أو بسبب حيرتنا في كيفية قضاء الوقت داخل الصفوف في فصل صعب ، ان نخضع الأدب ــأو النقد ــ الى مجموعة جديدة من السادة ؟

إن أحد المظاهر المقلقة في هذه الاغارات على الأدب والنقد من قبل فروع معرفة جانبية. هو التطلع المشترك لها نحو موضوعية ووثوقية العلم ، وذلك في الوقت ذاته الذي أخذت تظهر فيه الطبيعة الانحيازية والغائية للكثير

www.attaweel.com

من النشاط العلمي. ليس وجود هذا الطموح (الذي تم التعبير عنه في نظرية تين وليس في ممارسته) هو الذي يتحتم ان يقلقنا ، وإنما هو انتشاره . ففي مقدمة « درس في اللسانيات العامة » ، دعا سوسور ، وهو مفكر لغوي دائم الاثارة وصافي الذهن ، لأجل خلق « علم يدرس حياة العلامات أو الاشارات في وسط الحياة الاجتماعية » أطلق عليه اسم علم السيمياء. وفي نبوءة جميلة ومتكاملة ، شبيهة بتحديقات جدول مندليف الفصلي لدى توقع اكتشاف عناصر جديدة ، كتب سوسور قائلاً ان « مكانها يحدد مسبقاً ». ثم تبعه بعض النقاد الأدبيون الأقوياء ــ وهنا اقتبس فراي وبارث :

> « قد يكون التمييز من قبل النقد بين النقد ذاته والتطفل الأدبي من جهة ، والموقف النقدي المفروض من جهة أخرى ، عنصراً علمياً.. ان كل من درس الأدب بجدية يعرف ان العملية العقلية المنشغلة به هي عملية متماسكة وتقدمية شأن دراسة العلوم.. وإذا كان النقد علماً ، فمن الواضح انه علم اجتماعي. ».

> « تمنح اللسانيات الأدب ذلك النموذج التوليدي الذي هو مبدأ كافة العلوم ، ذلك لأن السؤال هو دائماً سؤال حول الاستفادة من قواعد معينة لتفسير نتائج معينة.».

هل نرغب في تبني هذا التناول الصارم من أجل دخول حقل ما زال ، بالنسبة للعديد من القراء ، يشمل الوعي الفردي ، والاثارة الحرة ، والمسؤولية ، والقيم الانسانية ؟ هل يتحتم علينا نحن النقاد ، ان نفترض تجانس وتماسك الأدب ، ونتعامل معه منهاجياً وفقاً لقوانين ومعادلات ، وفقاً لنماذج واحصائيات ومنظومات رمزية غير لسانية ؟ مثل هذه المشاريع ، لابد من اخضاعها للتجربة وتقويم نتائجها. ولنا الحق في ان نلتزم الحذر حين نبدأ في تقويض دراسة وتدريس الأدب كفرع من فروع الانسانيات.

قد اعثر على جانب مهم آخر لهذه العلمية التي نادى بها سوسور. ذلك لأنه هو نفسه ، الذي استبعد في مقدمته وعلى نحو قاطع ، الكلام الفردي أو الذاتي من عالم الدراسة :

www.attaweel.com

« تتألف دراسة اللغة من قسمين : الأول ، وهـو القسم الأساسي ، يتعامل مع « اللسان » ـــ Langue ـــ كموضوع له ، وهو موضوع اجتماعي ومستقل عن الفرد بالضرورة. والثاني ، وهو القسم الثانوي ، فهو يتعامـل مع الكـلام ـــ Parole ـــ الفردي كموضوع له. ذلك هو التشعب الأول الذي يصادفه المرء حالما يتصدى لتشكيـل نظريـة للغة. يتحتم على المرء ان يختار بين الطريقتين اللتين لا يمكنه أن يتابع سيره فيهما في آنٍ واحد .».

بما ان سوسور يلغي أي اعتبار للكـلام الفردي (بـاستثناء أنـه يسميه « تاريخي ») ، فان هذا التشعب يرقى الى درجة الاعدام. وإذا ما تم ربط هذا بفكر ماركس أو فرويد ، بفكر ليفي شتراوس أو لاكان ، (كما يتم في الغالب) ، فان هذا الاعلان يحرق التقاليد الانسانية للأفراد برمتها ويبعثر رمادها على بساط مكوّن من اللغة والأسطورة واللا وعي والكيانـات الجمعية الأخـرى. فإسقـاط الكلام ـــ Parole ـــ يعني إسقاط أفعال الاتصال الفردية ، بما في ذلك الأعمال الأدبية. صحيح ان ما تتصف به هذه الأفعال من طبيعة نزوية عنيدة ومشاكسة تجعلها غير قابلة للخضوع بسهولة للدراسة العلمية اللغويـة أو غيرهـا ، حيث استطاع الأسلوبيون ان يحققوا نتائج أفضل مع تعاملهم مع الحالات الفردية. رغم ذلك ، يبدو ان اللسانيات كعلم قد غزت النقد الأدبي وهي تلوح بادعاء انها تشكل العلم الانساني الاجتماعي المركزي الذي يمتلك مفتاحـاً لكل شيء آخـر. لن يصمد هذا الادعاء ، وذلك لأن ثمن إسقاط الأفراد باهظ جداً.

هـا نحن جميعاً نشـاهد نتـائج تعـاظم العلمية لدى النقـاد الأدبيـين : مصطلحات جديدة عدوانية وطنانة في الغالب ، استبدال مناقشات الأعمال الأدبية بمناقشات النظرية والمنهج ـــ حتى في الصفوف الدراسية ، والمطالب المتزايدة للنقاد (مع افتقارهم إبداع أوسكار وايلد) لكي يتم اعتبارهم انـداداً للأدباء « المبدعين ». لم نستطع بعد تقدير آثار عمليات التغذية العكسيـة، حيث يقوم الأدباء بتأليف اعمال مولدة لغوياً ، غير ذاتية ، غامضة على نحو مبرمج ، وذلك بهدف تزويد النقاد بالغذاء الذي يريدون. ففي الولايات المتحدة وفرنسا بشكل

www.attaweel.com

خاص ، تتعاظم ظاهرة ان النقاد والأدباء يعملون معاً كأساتذة أدب جامعيين. أن هذا الجمع الوظيفي قد يؤدي الى صراع فكري مثير على نحو لم يتوقعه بوديلير حين أكد ان « الشعراء الكبار كافة يتحولون تلقائياً وحتمياً الى نقاد».

ما العمل ؟

في مواجه هذه المحاولات لاستخدام الأعمال الأدبية كمادة لعلم يقوم بتشريح الأدب ، ما الذي نستطيع ان نعمل من أجل الابقاء على الأدب سليماً ، وخاصة على النحو الذي يتم تدريسه ، والتشجيع باتجاه عملية قراءة كلية ؟ فالذي يبدو اليوم هو ان كل إقليم من أقاليم النقد يريد اليوم ان يحصر نفسه في عنصر واحد فقط وفقاً لنموذج نظرية الاتصال الذي أشرت إليه سابقاً. فالبنيوية تواصل العمل حول الرسالة والنص بمعزل عن المؤلف والقارىء ، وتحيله الى أسطورة ولغة. فالسيميائية « تكسر » أو « تشقق » العمل الأدبي مثل شيفرة ليس من أجل ان تنتج طاقماً من المعاني المترابطة المعزوة الى المؤلف أو المستمع ، وإنما من أجل انتاج تعليق مستفيض حول الامكانيات اللا متناهية للمعنى. أما نظرية فعل الكلام ، فتركز على شريحة من الاداء المتعمد ، لكي تربط بين المتكلم والرسالة (يطلق مصطلح « الفعل البلاغي » غير المناسب تماماً على ذلك) وترفض الأدب باعتباره طفيلياً ، بينما تعثر نظرية القارىء ــ الاستجابة على برهانها اللازم في الشخص الذي تتم مخاطبته. ان الكثير من النقد اليوم يتسم قبل كل شيء آخر بمرض قصر البصر.

يجدر بالبقية منا ان نحتفظ بتوازن عقولنا كي نتحاشى الصرعات الفكرية ، ان نتحاشى التعلق بمنهج معين على انه يناسب الظروف كافة ، وان نحاول تناول العمل الأدبي بعيداً عن التصورات المسبقة المتصلبة ، وبدون النظرية المصفاة. كلا ، لا توجد « قراءة بريئة » بالقدر ذاته الذي لا توجد فيه « عين بريئة ». غير انه من الممكن ان تتم معالجة تجربة أو انجاز ما بنوع من البراءة المفتعلة ــ ارخاء القبضة ــ التي تثبط ذلك النوع من الاغتصاب الذي آسف له. وفي مجال تدريس الأدب ، وهو المجال الذي يعنينا هنا ، فانني أحبذ بعض أنواع التمرينات ــ العمل المكثف ــ الذي لم يعد يتمتع بأي اهتمام : الاستنساخ

www.attaweel.com

كلمة ، كلمة ، الإملاء ، القراءة بصوت مرتفع ، التلخيصات ، الحفظ عن ظهر قلب ، والترجمة. فكل هذه النشاطات إنما تفرض الاهتمام الشديد بما يقوم به النص الأدبي فعلياً ، دون حاجة الى نظرية منمقة للأدب كمنطلق. احد هذه الأساليب يستهويني كأسلوب مثمر للقراءة وكعلاج فعال لبعض الأمراض التي كنت أهاجمها. ان الحكاية الثانية تعزز ذلك.

قام مؤخراً أستاذ فرنسي يتمتع باحترام واسع لتناولاته السيميائية بإلقاء محاضرة حول قصيدة ابوليفير « جسر ميرابو » اثناء حضوره كأستاذ زائر (في الولايات المتحدة). قام في البداية بتوزيع نسخ من الصيغتين المتتاليتين للقصيدتين اللتين كان ابوليفير قد نشرهما على التوالي ، وهما صيغتان اختلفتا اختلافاً واضحاً في الشكل وفي التنقيط ووضع الفواصل . وبعد ان منح الحاضرين فرصة لقراءة النصين ، بدأ بتقديم تحليل معمق مستعيناً بالرسوم البيانية والرموز حول بناء الأبيات والقافية والأصوات وتركيب الجمل. كما انبثقت كثير من الترابطات المهملة. وفي خاتمة محاضرته ، تحرى ما يكمن وراء الأحرف الساكنة بدقة متناهية ، وعثر فيها على اسم المرأة (ماري لورينسان) التي كُتبت القصيدة احتفالاً بحبها. ثم توقف. وانتهت المحاضرة.

كانت هناك ثمة براعة في الأشياء التي قالها. غير ان ما لم يقله اثارني واضطرني الى التدخل. فقد تجاهل المحاضر أولاً تلك الصيغة الثالثة للقصيدة. وهي صيغة سجلها أبولينير بصوت متميز ومؤثر ـــ وهي صيغة كان من شأن التعرف عليها ان يضع الكثير مما قاله المحاضر حول عدم التزام القصيدة بنظام الأبيات ، موضع تساؤل ، رغم ان هذه الصيغة لا تتميز عن غيرها. (وكان بالتأكيد على علم بهذه الصيغة المسجلة). من جهة ثانية ، فعلى الرغم من ان معظم حديثه قد تركز في الجوانب السمعية للقصيدة ، فهو لم يعمد الى قراءة القصيدة بصوت عالٍ من أجل تفحص صحة فرضياته ، بل هو لم يقرأ اية فقرة أو أي سطر منها. وكان يتحتم على المستمعين ان يخلقوا تلك التأثيرات في الأذن الداخلية ـــ وبلغة اجنبية.

وإذ تم تفكيك القصيدة من خلال التحليل التفصيلي الذي قدمه المحاضر ، لم يتم جمع القصيدة ثانية ووضعها في مجال الحركة من خلال الاداء الشفوي

www.attaweel.com

الذي يؤدي الى تلفظ الأصوات وإبراز مؤثراتها العاطفية المعقدة.

لا أزمع هنا ان أخوض تلك المناقشات القديمة حول أولوية المرئي على السمعي في مجال رؤيتنا للعالم وفي تشكيل مركز الأحاسيس في الدماغ. فقد نشر كل من جون هولاندر وولتر أونغ ومارشال ماكلوهان ورودولف ارنهايم اعمالاً هامة حول هذا الموضوع ، وهي أعمال أوصي كل المهتمين بالصلة بين الفنون بقراءتها. إنما أود ان أقول بانه عند هذا المفترق الذي تمر به ثقافتنا ، فان النشاط النقدي في مجال تدريس الأدب ، جدير بان يكونالتحليل الشفوي للنصوص الأدبية أحد اهدافه الأساسية ، والمحددة للقيمة. فالتفكيك التحليلي لعمل أو مقطع ما هو عمل لاحق يقوم بدور التعزيز والتبيين ، فهو وسيلة لاختبار الأشكال والمعالم التي نوقشت قبل اجراء التحليل النقدي. لا يمكن لأي تناول للأدب ان يفصل نفسه عن هذه المسؤولية الأولية التي توفر عنصراً لقراءة حيّة للنص المعني. وإذا كانت سيرة المؤلف او البناء القصصي للعمل لا يوفران لنا امكانية الاستماع الى الصوت والنبرة العامة للعمل، وذبذبات أجزائه ووتيرة لغته ، فان دراسة السيرة أو البناء القصصي غير ضروريين — رغم انهما قد يكونان مفيدين لأسباب اخرى. فبالنسبة للنقد الأدبي الذي يمارس في صف أو قاعة محاضرات ، على أقل تقدير ، وحيث يكون الجمهور جالساً وكله عيون وآذان متأهبة للاستجابة لأي باعث تقريباً ، فان الامتحان الحاسم لا يتمثل في البراعة الفكرية لمجادلات المدرس ، وإنما في القابلية التذبذبية للتحليل الذي يقدمه ، وذلك من خلال القراءة الفعلية وبصوت مرتفع ، لعدد غير قليل من الصفحات.

إن واقع اللسانيات الحديثة التي وضع سوسور شكلها ، تحصر نفسها بالمقدرة (اللسان) وتهمل الاداء (الكلام) يجب ان لا يؤثر على طريقة تعاملنا مع ذلك الصنف الخاص من النصوص ، الذي هو الأدب. ورغم اننا قد نرغب حقاً في ان يقوم « النص » بالحديث عن نفسه ، فان ذلك لا يحدث أبداً. لابد لشخص ما ان يقرأ ، ان يفسّر ، ثم ينطق بالكلمات عالياً.

خمسة اعتبارات

هناك خمسة اعتبارات رئيسة تقودني الى مناصرة القراءة بصوتٍ عالٍ ،

www.attaweel.com

للنصوص الأدبية كوسيلة لتحليلها وتذوقها.

١ ـــ إن التحليل الشفوي يمنح النصوص حياة ، يعيد إليها نضارة والحاحية الأعمال القديمة ، ويضعها في أرضية جامعة تجعلها في وضع أفضل من تقليد الخصوصية المتمثلة في همس المؤلف في أذن القارىء مباشرة. فالاداء يتطلب خلق صوت بارز آخر ، هو صوت « النص ذاته » ، ليس على الدوام ، وإنما في وقت بالذات. وفي خضم هذه العملية الدقيقة لتحديد مصدر الصوت ، يمكن للنقد ان يعيد ادخال نفسه في عملية القراءة المادية ، بدلاً من الهرولة الى جانب أو أمام أو وراء الحقيقة ، على شكل تعليق.

٢ ـــ إن هذا النوع من الاهتمام العملي بالكلمات كمادة تفرض نفسها بالقراءة المرتفعة. إنما تشكل ضمانة ضد الاغتصاب الذي يتسم به الكثير من النقد المعاصر. انني لا ادعي بان كل أثر أدبي قابل للتحول الى فعل بلاغي بوساطة القارىء. غير ان ما يوفره التحليل الشفوي من تحديات مستمرة ، إنما يجعلنا يقظين دائماً للاشارة والنبرة والصوت ، والى ما تنسج معاً من مجادلة بلغة مجازية. وفي هذه الظروف ، فان المتكلم ، سواء أكان مفترضاً أَمْ مفروضاً من قبل نظريات الفعل الكلامي أو الاتصال ، لا يمكن أن يظل شبحاً ، أو دوراً مزعوماً خارج إطار المسرح على نحو يكون فيه غير حاضر لخوض الامتحان. انه يدخل ويدلي بنصّه أمامنا لكي نسمع ونستجيب.

كذلك فان التحليل الشفوي يجبرنا على التعامل مع الأعمال الأدبية وفقاً للتسلسل الانساني الزمني ، بكل ما فيه من جوانب دقيقة هاربة ومتجددة ، وذلك قبل ان يتم تحول النص الى بنية أحادية الزمن خارج الزمان مصنفة في بيان تخطيطي. فحضور الاداء ، حتى على نحو غير رسمي ، لجميع عناصر التعامل الاتصالي (المرسل ، الرسالة ، المتلقي) ، إنما تثبط محاولات التركيز المبكرة على واحد منها كموضوع للنقد. فالتحليل الشفوي قادر على أقل تقدير ، على تأجيل عملية مصادرة النص من قبل المنهج أو النظرية أو فرع المعرفة.

فالقراءة الادائية تؤكد على وجود العمل الأدبي في المجال الحقيقي للأدب ،

www.attaweel.com

هـو مجال « التسليـة » ـــ لا يعني ذلك مجال اللهـو بـدقـة ، بـل هـو شكـل من الانفتاح المقصود على التجربة والأحاسيس الجديدة ، التي تشكل هدف كل إنهماكاتنا وفقاً لأرسـطو ، و « الشيء الأغلب عند البشر » وفقـاً ليوريبيـديس. فقد اقترن الأدب الشفوي دائماً مع المؤسسات الأساسية للتسلية : الاجتماعات العامة ، الأعياد ، الاحتفالات . قد يتذكر كل من يقـوم بتدريس الأدب منـا ، ان نشاط التسلية الأغريقي كان المدرسة (شوليه). ويجـدر بالمـدرسة ذاتهـا ان تكون إحدى هذه المؤسسات المتميزة.

٣ ـــ إن التركيز عـلى التحليل الشفـوي في النقد الأدبي من شـأنه ان يعيـد الى حـواسنا قـوة ومركـزية الصـوت الناطق في المعـاملات الانسـانية. فعلى العكس من اللغات الشـرقية القـائمة عـلى الرموز ، والتي تتـطلع الى تصـوير الفكـر على نحـو مباشر ، فـان اللغات الصـوتية الغـربيـة قد اعتمدت ترديد الصوت الذي شكل أول « معنى » لها. وبما ان انتاج الصـوت يتـطلب صـرف طاقـة عـلى العسـك من النص منـذ ان يكتب أو يطبع ، فلابد للكلام من ان ينبثق من الحضور المادي الفاعل للمتكلم. وبسبب الطريقة التي يتم بها انتاج الصوت وتلقيه ، فالكلام الصوتي ينقل حالات داخلية غير متوفرة في الرؤية. لذلك يبدو ان الصـوت وليس الرؤية هو الأكثر تأثيراً وحساسية في بث الفكر والشعور الانساني ، ولذلك فهو قادر على توحيدنا ضمن إطار تجربة الوجود الشامل. فالكتابة تعيد تسجيل هذه التجربة ولكنها لا تعيد انتاجها.

وقد يكون السبب العميق للموقع المتميز الذي يحتله الصوت في حياتنا هو العـلاقة الحميمـة بين الصـوت والايقاعـات الكامنـة في عملياتنـا البيولوجيـة الأسـاسية. في كتـابـه « الأسس البيـولوجيـة للغـة ، يضـع إريـك لينيبيـرغ ـــ Linneberg ـــ تطور الكلام الصوتي في سلسلة خاصة. « لقد أصبح معروفاً منذ زمن طويل ان الايقاعية العالية للعقل الفقري. هي المحرك لتنويعـة واسعة من الحركات الايقاعية ». ويشير الى التنفس وضربـات القلب والمشي والكلام . ان مادية الكلام واعتماده على وجود طرفين على الأقـل في حالة اتصـال هامشي على الأقل مـع بعضـهما ، يجعـل الكلام عـلى اتصال بكـامل كينـونتنا ، عقـلاً

www.attaweel.com

وجسداً ، فكراً وشعوراً.

على الرغم من ان ثقافتنا تدفع بالمؤلفين الأدبيين نحو الكلمة المكتوبة ، فان العديد من الأدباء يتمسكون بدور الاداء الشفوي كامتحان صحيح للكفاءة النوعية. ان الفصل التدريجي ، منذ عهد سقراط ، بين الفكر والكلام ، وما أدى اليه ذلك من حلول الطباعة محل الخطابة والجدل ، لم يحل دون بقاء الأدب شفوياً الى حد كبير ، حتى في الرواية. فقد كان فلوبير يصرخ بجملة بأعلى صوته أمام نفسه... وكان تولستوي يقرأ فصوله فور كتابتها أمام عائلته. والابتكارات الجديدة للحداثة والشعر الحر بدءاً من ويتمان — Paul Whitman — وانتهاءاً بكمينغر — Cummings — ، وكذلك تيار الوعي لدى جويس — Joice — ، والاختراعات اللفظية لجيرترود شتاين — Stein — وبارثيلم — Barthelme — ، بل وأزمنة بروست البعيدة ، هي كلها شفوية في الأساس. فكيف يمكن لنا ان نقرأها ، وبغض النظر عن تدريسها ، دون ان نجرب طبيعتها السمعية ؟

إن الانسان يثبت وجوده كفرد وكعضو في مجتمع بوسائل كثيرة — من بينها اللباس والهيأة وتعبير الوجه والاشارات والحركة والصوت. وقد عمد الأدب الى تشذيب الصوت وتحويله الى فن تعبيري يمتد جذوره عميقاً في الأصوات المترددة وفي الجسد الذي ينتجها. وبقدر ما تخلينا عن تلك الأصوات الجسدية ، فاننا نبتعد عن مقدرة الأدب على نقل الوعي الفردي بطريقة متميزة عن فن الرسم وفن التقليد بالاشارات ، اللذين يعتمدان على العين.

٤ — إن التعامل الشفوي مع الأدب بمقدوره ان يساعد على توفير الفرصة للمدارس كي تدرب الأصوات على الكلام المعبر الممتع. ان جزءاً كبيراً من التعليم الديني والتدريب العسكري يقوم على الاعتقاد القديم بان تعلم واداء الاشارات الجسدية الخارجية للعواطف والمواقف الأخلاقية يؤدي بذ الى خوض هذه العواطف والمواقف داخلياً. فبالركوع والتمرينات العسكرية ، يميل العقل مع الجسد. ونحن نعلم الأطفال وفقاً للمبدأ ذاته فتدريب الصوت على السيطرة والتعبير إنما يؤدي ، وذلك احتمال كبير الى توسيع مدى الحالات العقلية التي نمتلكها — خاصة في مجال الثقافة حيث تدهورت تنغيمات الكلام تدهوراً كبيراً نحو الاهمال والاحتقار « فنوع الحياة » الذي نكرس له اهتمامنا في هذه الأيام ، إنما يعتمد كثير

www.attaweel.com

على تنغيمة وديناميات الأصوات التي نتفاهم بها مع بعضنا البعض. ان هذه الأصوات الحيوية هي التي تؤثر في مزاجنا على نحو يفوق تأثير الطقس والموسيقى. فلماذا لا نعتبر الصوت مظهراً من مظاهر حياتنا يتطلب التدريب ضمن إطار العملية التعليمية ـــ ليس على نحو منفصل كالبلاغة والخطابة، وإنما كجزء لا يتجزأ من دراسة الأدب المحلل شفوياً ؟

٥ ـــ إن المجادلات التي تعارض الأفكار التي قدمتها إنما تنتمي الى تقليد قديم قِدَم اختراع الطباعة. « القلم لسان الروح » قال سيرفانتس. أما إيميلي ديكنسون ـــ Dickenson ـــ ، وبهدف حماية ذلك الحشد من الظلال الذي ضغطته في أبياتها الصغيرة، فقد عبرت عن رأيها بوضوح أكبر بقولها، « للقلم عدة انعطافات بينما « للصوت » انعطاف واحد ». نادراً ما تم جمع وفحص مثل هذه البيانات المباشرة أو غير المباشرة الواثقة بالقراءة الصامتة فحصاً منهجياً. ولعل أوضح عرض للمجادلات التي اكتشفتها هو الذي قدمته سوزان لانغر ـــ Langer ـــ حيث خصصت بضع صفحات بعنوان « الشعور والشكل » لنقد الاداء الشفوي للأدب. فقد جادلت في الفصل التاسع بان الشعر يختلف عن الموسيقى في ان الموسيقى إنما تنبع من احساسنا « بمرور الزمن المتوافر بعناصر رنانة صرفة ». أما الشعر، فهو لا يثير أي صوت، ولذلك فهو يستسلم للقراءة الصامتة. وفي الفصل الخامس عشر، تقذف برأيها « الصارم » وهو ان الأدب يبدأ بحروف، وذلك في مواجهة « النظرية الشائعة » القائلة بضرورة قراءة الأدب بصوت مرتفع. وبعد الاعتراف بان بعض القصائد إنما « تستفيد، بل تتطلب الكلام الفعلي »، تحدد موقفها على النحو الآتي :

> « غير ان الكثير من الشعر وكل النثر تقريباً يجدر ان تتم قراءته بسرعة تفوت المعدل العادي للكلام. ان الكلام السريع لا يلبي هذا المطلب، لأنه يصبح متهوراً. ان القراءة الصامتة هي في العادة أسرع، غير انها

www.attaweel.com

لا تبدو كذلك. لأنها غير مدفوعة الى الاسراع عند درجة الحركة الأسرع ، بينما اللفظ المجسد مدفوع الى ذلك ، فالصور تريد ان تمر بسرعة تفوق ما يحدث في الكلمة المنطوقة. وأكثر من ذلك ، ففي الروايات النثرية كما في العديد من القصائد الجيدة ، يميل صوت المتكلم الى التدخل في العالم المخلوق ، محيلاً الخطاب الغنائي الشكلي ، مثل « أقول لك ، الحزن اليائس مجرد من العاطفة »... الى كلام حقيقي مقدم من قبل بديل الشاعر ـ المتكلم ـ الى شخص حقيقي آخر ، هو المستمع. ان الرواية التي تركز بشكل رئيس على خلق شخصيات واقعية ، إنما تعاني في معظم الأحيان لدى قراءتها بصوت مرتفع من الحضور الجانبي للقارىء...».

إن الملاحظات التي تقدمها سوزان لا تدور حول الصفات الخاصة بالقراءة الصامتة والمرتفعة ، ولا تؤكد باعتقادي على أفضلية أو أولوية القراءة الصامتة. بل هي تبين الطبيعة التكاملية لهما. ام مضمون مجادلتي هنا لا يهدف الى إلغاء القراءة الصامتة ، وإنما الى تأييد الحاجة الى كليهما. انني أحاول إصلاح عدم التوازن القائم وذلك بإعطاء القراءة الشفوية مكانها الذي تستحقه. ان هذين الشكلين من التعامل مع النص إنما يغذيان بعضهما البعض. فالصف الدراسي إنما يقدم فرصة ملائمة جداً للجمع بين القراءة الصامتة والقراءة الحيّة. فالتحليل الشفوي من شأنه أن يوسع مجال تفهمنا لعمل يقع خارج نطاق تجربتنا وتخيلنا. وذلك على نحو يفوق ما يفعله التعليق. ان هذا التوسع لمجال تجربتنا يمكن ان يتم لسبب معين هو ان القراءة المرتفعة هي في حد ذاتها نشاط عام ، معرض للتفحص ، ويشارك فيه العديد من الحاضرين الذين سيكون في مقدورهم ان يناقشوا تلك « القراءة » على نحو لا يستطيعونه بالنسبة للقراءة الصامتة والخاصة. فالقراءة في المجالات العامة تسهل عملية النقد لنص مشترك يكون وجوده أمراً مسلّماً به حين تقوم مجموعة من الناس بمناقشة نص مكتوب كانوا قد قرأوه سابقاً كل بنفسه. فهم يحسون بانهم إنما يتحدثون عن موضوع

www.attaweel.com

مشترك ، بينما يمكن ان تكون انطباعاتهم عن الصوت وعن وتيرة القراءة ونبرتها ولونها مختلفة.

لا أدعي بان صيغة موثوقة وحاسمة للعمل الأدبي سوف تنتج عن عملية التحليل الشفوي. فغرض القراءة بصوت مرتفع هو في الأساس عمل توجيهي. فمن خلال تجريب عدة صيغ شفوية مختلفة ، تكتشف المجموعة عدة معانٍ للنص على نحو أكثر تأثيراً من مناقشة عدد من القراءات الخاصة التي لم تحدث فيها عمليات المشاركة على نحوٍ تام. وكان هذا الافتراض وراء الممارسة العالمية لترجمة النصوص الكلاسيكية في الماضي — ليس انتاج صيغة كاملة ، وإنما تعريف الطلاب بمهارات اللغة الأدبية والحديث من خلال الترجمة.

ومن الصحيح الآن ، وكما بينت إيميلي ديكنسون بايجاز بديع ، ان القراءة الشفوية قد تتطلب منا الاختيار بين الصوت الساخر أو الصوت البرىء ، بينما القراءة الصامتة تتيح لهذه الحالات أن تومض في العقل ، فلابد للمؤدي أن يقرر شكل التحليل المعقول والمتجانس الذي من شأنه ان يوحي بعدة ظلال وإيحاءات تحتية دون ان يكون شاملاً. غير انه إذا أريد للأدب ان ينظر اليه كمشروع مشترك ، فلابد من توفير أرضية مشتركة للمعنى ، والحد من الاسراف والمبالغة في التحليلات المتقاطعة. فحتى نظرية الاعلام تضع سقفاً لعدد القضمات التي يمكن للعقل البشري أن يهضمها ، فكل قناة لها طاقة استيعاب معينة. ان ما يقوم به التحليل الشفوي هو توفير الفرصة لاكتشاف مدى قدرة عمل معين على الوصول الى جماعة المستمعين بوساطة الكلام. فبقراءة النص من قبل قارىء قدير ، تقوم المعاني المكتسبة بدور يفوق مجرد التعويض عن تلك المعاني التي تم اهمالها.

إذا لم يكن كل النقاد قادرين على الاداء ، فان معظم المدرسين قادرون على ذلك ، وبمقدورنا جميعاً ان نطور مهاراتنا بهذا الاتجاه وفقاً للمواهب والظروف. والأهم من ذلك ، هو اننا قادرون على تشجيع طلابنا على قراءة الأعمال بصوت مرتفع ، وعلى تحليلها شفوياً ، وعلى حفظها عن ظهر قلب ، وذلك من أجل تذوق الخصائص الصوتية المدفونة غالباً في النص المطبوع. ان القوة الكاسحة للتلفزيون ، إنما تجابهنا بما هو مجرد شبح ثقافة شفوية ، فهو لا يقدم

www.attaweel.com

حضـوراً (الجـانب المـرئي هـوفي الغـالب ممـلّ ويمكن الاستغنـاء عنـه) ، ولا مشاركة ، ولا تبادل ولا أي إحساس بالجماعـة — انه مشـروع ذو اتجاه بائس. ان بمستطاع مَنْ يتعامل منا باللغة والأدب ، مَنْ يقرأ بالكلمة ، ان يقدم أكثر مما نفعل اليوم بكثير من أجل الابقاء على الكلمة المنطوقة حية وذات تواصل مع مصادرها التعبيرية. اننا بحاجة الى اعادة النظر على نحو مستمر بنظرياتنا الخاصة بالأدب وبالمناهج الخاصة بتناوله غير ان ذلك الكمّ الكبير من أعمال النقد الذي يمارس على شكل تدريس للأدب في المدارس والكليات ، سيكون أكثر جدارة في تحقيق اغراضه إذا كرّس جزءاً ملموساً من اهتمامه لمحاولات ونتائج التحليل الشفوي. فأفضل الأعمال الأدبية سوف تكبر مع كل قراءة.

قد يكون من الأفضل ان يتم الابقاء عـلى الأستاذ « م » العجـوز لسنة أو سنتين أُخريين لكي يدرّس « دون كيشوت ».

www.attaweel.com

(١٠)

النقد ، اللا جزم ، والمفارقة

جوفري هارتمان

١ ــ اللا جزم ــ indeterminacy ــ كلمة ذات تداعيات متشعبة فهي تبعث صورة للناقد هي صورة هاملت المريض بسبب طول التفكير. وغالباً ما يُقال بانها تتضمن هجوماً على الوظيفة الايصالية والتنويرية للأدب. ويتهم النقاد بالانحياز للعلمية الزائفة وبمناهضة الانسانية حين يعمدون الى تحويل الكلمات الى معانٍ بأقصى سرعة ممكنة. فنحن نرغب باستهلاك أدبنا. نود ان نعتبر الناقد مضخة خدمية لا تكف عن ضخ الوقود للقراء كي يتسنى لهم القيام بأعمالهم الأكثر أهمية ، ومن أجل انعاشهم وتسريع حركتهم.

غير ان اللا جزم ، رغم انه ليس غاية يتم السعي اليها ، وإنما حالة يتم الكشف عنها بالقراءة الحرة المتأنية ، هو أشبه بعلامة مرور تحذر من أية تجاوزات. فهو يوحي أولاً ، بانه حيث يوجد نزاع حول تفسيرات أو رموز معينة ، فان هذا النزاع قابل للمراجعة وإعادة الترتيب رغم انه لا ينتهي دائماً بالحل. ثانياً ، حين لا يكون هناك مثل هذا النزاع ، فنحن نظل غير واثقين من إمكان السيطرة على المضاعفات التي قد لا تكون ظاهرة أو مسموعة في أي وقت من الأوقات. سوف يتم التطرق الى هذا « العنصر الضمني » لاحقاً. غير انه لابد هنا من ايضاح نقطتين. ان الوظيفة المرجعية للكلمات في الحالات العادية التي يتم فيها إقرار النص بسهولة ليست موضع نقاش. في الوقت ذاته ، فان كافة البيانات إنما تتضمن جزماً مفرطاً ، وتشغل حيزاً يفوق بكثير حيزها الظاهر.

إن أي بيان يرد في رواية ما ، يخضع لتفسير يختلف نوعياً عما يخضع له

www.attaweel.com

بيان يرد في مطعم ما ، رغم ان البيانين غير مختلفين. فميزة التشابه الصوتي ، أو العيني ، هي ميزة مقلقة ، وذلك لأن الاطار أو الخلفية (مطعم ، مطعم في رواية) قابل للتبادل ـــ وكثيراً ما يتم اللعب بذلك في الأعمال الفنية. وتشكل علامات الاقتباس إطاراً معمماً لهذا النوع : يمكن وضع أية جملة موضع تساؤل ، أو ترديدها على النحو الذي ترد فيه.

تتردد الجمل على نحو جنوني في بعض العقول ،وفي عقل المرء ذاته أحياناً : فأوثيللو (عطيل) هو أحد ضحايا هذه الأصداء. وهناك نكتة عن زوجين حيث يقول الأول « صباح الخير ! » ، فيزمجر الآخر : « هل تريد أن تتشاجر ؟ ». وقد وجد شكسبير متعة في الكلمة المرددة ، « كوكو ! كوكو ! آهٍ يا كلمة الخوف ، المزعجة لأذن المتزوج » ، أو كما يقول فاليري برشاقة تعميمية ، « يجرف الصدى معه الأصل ». ان خلق أو اقتناص التداعيات الغريبة لمضامين غير متوقعة ـــ لأطر مرجعية ـــ هي صفة ملازمة للأدب ، وسيظل هذا « التفاعل الحيوي » يمتلك عنصراً ضمنياً (أنظر : أي. آ. ريتشاردز ، « فلسفة البلاغة ـــ الفصل الثالث ، وكينيث بيرك ، « دلالات الألفاظ والمعنى الشعري » في « فلسفة الشكل الأدبي » ومايكل بولاني ، « المعرفة الذاتية » ـــ الجزء الثاني). فما هو غير واضح ، إنما يقوم بوظيفة معادلة لما هو ظاهر ، رغم صعوبة تقديم وصف دقيق للعلاقة بين السمات الظاهرة وغير الظاهرة ، بين ما تم تقديمه وما تم تحاشيه ، بين اللفظي والظرفي ، بين ما تم عرضه وما يمكن فهمه.

في « صوت المكوك » (ما وراء الشكلية ، ص ٣٣٧) عمدت الى وصف بنية التفاعل الحيوي اللفظي التي تتحكم بأشكال الكلام المجازي. فهذه الأشكال ذات أطراف محددة تحديداً شديداً ووسط فضفاض ، بحيث ان حذف أو استيعاب الوسط (قصة متلقاة أو مغزى تقليدي أو قول دارج) إنما يولد إحساساً بالحاجية الوساطة التي تستفز التفسير. غيران ما قمت به لم يكن غير تقديم أمثلة ذات تواتر تدريجي ، وقد تتطلب هذه الأمثلة تعديلاً أو استكمالاً ، اضافة الى ما تتطلبه من فهم لا يمكن توقعه أو حصره. ان هذا الفهم أشبه ما يكون بأطار أو مضمون يتجاوز الأفق دائماً.

على الرغم من غياب النظرية القديرة ، فلا بد من الاعتراف بحقيقة انه منذ

www.attaweel.com

ظهور الشعراء الرمزيين ، بدءاً بمالارميه ورامبو وانتهاءًا بهوفمانستال وييتس وفاليري ، فان التأمل في اللغة يرافق على نحو واضح عملية كتابة الشعر ــ وهو الشعر الذي ما زلنا نسعى في الوقت الحاضر الى التنظير له. تعبر أيريس مردوخ عن ذلك بالقول ، « ان الدقة المرجعية كانت في أحيان ما أكثر أهمية وفي أحيان أخرى أقل أهمية بالنسبة للشاعر ؛ أما الآن ، وفجأة ، فقد بدا وكأن الطابع المرجعي بأسره للغة قد أصبح بالنسبة للشاعر أمراً مزعجاً أو عقبة في طريقه ». وتواصل وصف ما تعتبره « سمة مميزة للشعراء الرمزيين وما بعد الرمزيين » بأنها « الطريقة التي تبدو بها اللغة لهم وكأنها مهمة ميتافيزيقية ، أو ملاك لابد من مصارعته. ويستبد بهم هاجس التركيز على اللغة ذاتها ، فتكون قصائدهم أشبه « بشيء » لا يملك أية قدرة إيصالية ، وعديمة الشفافية على نحو لم يسبق له مثيل. فهي أبنية مستقلة خارج العالم أو انها تحتوي العالم ». هذا إذن ، هو جزء من المضمون الذي يخوضه النقد في الوقت الحاضر. غير ان الشعراء قد وجدوا قبل ظهور سوسور بالطبع.

٢ ــ تحاول كل نظرية مكتملة ، والى حدٍ ما ، ان تفصل النقد عن « الشكوكية » ــ Scepticism ــ و « العدمية » ــ Nihilism ــ. غير ان ذلك يتم بطرق متباينة. ان هذا التباين ذاته على قدر من الأهمية ولا يمكن التقليل من شأنه. هل يمكن لنا ان نفهم شيئاً دون ان يكون هناك توجه داخلي نحو الموافقة ؟ وهل من الأفضل أن يتم التعامل مع هذا السؤال وفقاً « للغة » الموافقة أَمْ وفقاً للتحليل الهوسيرلي ــ Huserlian ــ للبنى الفكرية « الوضعية » و « القصدية » ، أَمْ بوساطة الديالكتيك الوجودي أو نظرية فعل الكلام ؟ هل نتجنب كل الفلسفات التقنية ونقنع ببعض الاشارات المستمدة من نظريات فيكو وديلتي حول الالتحام والهوية ، ومن ذوي الاتجاهات السيكولوجية ؟ وهل يكون كافياً لكبار المتخصصين بالأدب أن يتتبعوا الحوارات الخاصة بعلاقة الفهم بالإيمان في كتابات ريتشاردز وإليوت و « النقد الجديد » ؟

وفقاً للفكر المنهجي ، ليس لديّ ما أضيفه. غير انني أود التذكير بان الرواية ذاتها ، وقدرتنا على إنتاجها ، مهددة اليوم بالفلسفات المسرفة في تشككها أو في إيجابيتها (العقائدية) في آنٍ واحد. فمصائر الرواية والنقد هي مصائر

www.attaweel.com

متـرابطة. وحقيقـة ان النقد كثيـراً ما يتخـذ شكل التعقيب دليـل عـلى ذلك . فحتى التعقيب السلبي إنما يسهم في انقاذ النص بإبقائه في وعينا. بل ان علاقة النقد بالرواية أكثر أهميـة من علاقـة الفكر بـالشيء الذي يتم اكتشافـه. وإذا ما تناولنا هذه المسألة وفقاً للتقاليد الانكلو ــ اميركية ، أي من خلال الإصرار على المعنى ، فسوف أوضح ذلك على النحو الآتي :

« لا يمكن التصدي لمشكلة المعنى دون النظر في ضـرورة أو حتمية وجود بعض الايجابية الأولية. ان الإيمان الديني هو أحد هذه الأفعال الأولية ، غير انه شكل خاص بها. وتشكيل عالم تخيلي هو احد هذه الأفعـال الأوليـة. فـالتخيـل إنمـا يكشف عن شيء لا يمكن للعقـل أن يكـون بدونـه ، أو ان يفكر بـدونه. والعقـل بحاجـة الى عالم ، الى« نعم » محولة الى ما هو ملموس. مع ذلك ، فان كل فنان عظيم يتمرد على ذلك. وقد أصبح هذا التمرد اليـوم تقليداً. فمنـذ ان بدأ بـالتساؤل حـول لزوم الرواية ، التي هي البنـاء المتلازم إيجـابيـاً مع الخيال ، فقد انضم الى الفيلسوف الذي يرى بان حقيقة ما هي أكبر من هذه « النعم » الاعتباطية ».

(خلف الشكلية ـ ص ٧٤)

٣ ــ إن اللا جزم من حيث كونه أداة تخمينية ، لابد وان يؤثر في الطريقة التي تتم بها قراءة الأدب ، وذلك بتعديل وعي القاريء ، وليس بفرض منهج عليه. فمنهجة اللا جزم تعني تناسي سبب ظهور هذا المفهوم. فهو لا يشكك بالمعاني ، كمـا انه لا يستجيب لاقتصـاديات الكفـاف بان يحـاول جعـل القـراءة أكثـر « انتاجية » للمعنى. على العكس من ذلك ، فهو يشجع شكلاً معيناً من الكتابة ــ التفسير الواضح ــ الذي لا يتم الحاقه بسذاجة بعملية البحث عن الأفكار. ضمن هذا الإطار ، فان المطالبة ، العكسيـة ظاهريـاً ، بتفسير « مـوضوعي » من جـانب ى. د. هيـرش ، وبنقـد « ذاتي » من جـانب نـورمـان هـولانـد ، إنما تتجاهل مقاومة الفن للمعاني التي يستثيرها. فتقليص المعنى التعـددي ، وفقاً لهيرش ، إنما يتم من خلال فـرضية القصـد التأليفي المحـدد أو القابـل للتحديد. أما هولاند ، فيعهد بعملية تقليص المعنى الى « المهارة الدفاعية » للفنان

www.attaweel.com

و « البؤس الدفاعي » للقارىء. ينظّم هيرش عملية الفهم على نحو لا تقوم البصيرة فيه ببعثرة نفسها ، بينما يعمد هولاند الى إلغاء التنظيم ، وذلك لأن المشكلة ليس مشكلة الذاتية بقدر ما هي مشكلة انهماكنا المفرط بها ، وهو إفراط في القواعد الاجتماعية والدفاعات النفسية.

رغم ان مسألة المعنى التعددي ومسألة تقليصه قد أثيرت من قبل هذين الناقدين ، فانهما يبتعدان في النهاية عن الفن. فهولاند يروج لصعوبة العثور على تفسير للفن. ثم يرى ان العمل التفسيري ينمو بوساطة الصف الدراسي ، بوساطة مجموعة من القراء الذين يشتركون في هذه التجربة التأويلية التفاعلية. أما هيرش ، فيسعى الى عقلنة الدراسات الأدبية وذلك بقوله ان تفسير الفن لابد له من الالتزام بقواعد التفسير العامة ، وان المعاني هي افتراضات خاضعة لمبادىء إثبات المصداقية . ان مفهوم اللا جزم مع ذلك ، يستكشف « الشرعية العمياء للخيال » (كانت) ، أو كيف ان الفن يتيح للفهم ان ينتج شكله الخاص للمعنى. وفي « محاضرات حول شكسبير » ، قال كوليريدج : « كما ان العبقرية يجب أن لا تكون خارجة على القانون ، فهي لا تستطيع ان تكون كذلك » ، وذلك لأن « هذا بالذات هو الذي يشكّل عبقريتها ــ القدرة على الفعل على نحوٍ خلاق وفقاً لقوانين نابعة منها ».

إنني أدرك ان تقليص المعنى ودور مبدأ اللا جزم يحتاجان تفصيلاً اكثر مما يسمح به هذا المجال. ان ما أؤكد عليه هو الآتي . ان اللا جزم ، من حيث كونه مفهوماً مرشداً ، لا يعمل فقط على « تأخير » عملية إقرار المعنى ، أي انه لا يعمد فقط الى تعليق الأحكام غير الناضجة والسماح بقسط أكبر من الوقت للتفكير. فعملية التأخير ليست عملاً توجيهياً فحسب ، أو وسيلة لإبطاء فعل القراءة الى ان يتم التذوق (أفكر هنا بستانلي فيش) لتعقيدات العمل. فالتأخير عمل جوهري ، ومن وجهة نظر معينة ، هو التفكير بحد ذاته. انه « المقدرة السلبية » التي تحدّث عنها كيتس ، وهو جهد لا يهدف الى التغلب على ما هو سلبي أو ما هو غير مقرر ، بقدر ما يهدف الى البقاء ضمن تلك الحالة قدر اللزوم.

قد تتساءل : الى متى ؟ لا يمكن إعطاء جواب تجريدي. فبعض أشكال

www.attaweel.com

النهاية قد تجيء وقد أدّت عمليات القراءة والكتابة الى تسريعها. غير ان ما هو أهم من ذلك هو عملية التعقيب ــ Commentary ــ التي هي عملية الغاء وتعديل وتطوير معانٍ سابقة. وبما ان النقد هو أيضاً « تعقيب » ، فان العمل الفني الذي يشكل « مرجعاً » له ، ما يلبث ان يستقر كمتغير دائم ، كما لابد من دراسة تجسيداته المتتالية (تاريخه) ، وذلك وفقاً لنظرية التلقي لمدرسة كونستانز التي ترتبط بهانز روبرت جوس وولفغانغ إيسر.

إن إعداد قائمة بالمعاني ضمن إطار علاقاتها البنيوية (البنيوية) ، أو بعمليات التمركز والتوجيه للوعي « ضمن » علاقاتها (الفينومونولوجيا) ، يبدو انه أمر بعيد تماماً عما نفعله كنقاد ، حتى في حالات الغوص الى الداخل. هنا تبدو الهوّة بين النقد الانساني والتناول « العلمي » للدراسات الأدبية على أوسع ما تكون ، ولم أستطع تجاوز هذه الهوة. فهي شبيهة بالهوة القائمة بين « اللسان » و « الكلام » لدى سوسور ، أو بين قواعد اللغة واللغة المحكية ، أو بين المبدأ وتطبيقه. (في التأويل ، كما يذكرنا هيرش ، كثيراً ما كان يتم التعرف على التباين بين مهارة الفهم ومهارة التفسير الدقيق ــ أي توضيح وتطبيق الفهم. أما غادامار ، فيعتقد بالتحام الاثنين أو بقدرتهما على ذلك.) وبشكل عام ، فانني افضل نقل « اللا جزم » من مجال التقليص السيميائي والقواعدي أو الظاهراتي الى مجال النقد الانساني ذاته : أي أن نسترجع من العلم ما هو لنا ، ان لا نُجيز لأنفسنا الاعتماد على العلوم الفيزيائية أو الانسانية من أجل نموذج « آلية » مثيرة بطابعها الفولاذي المجهول والمجرد من الدفء الانساني. (هكذا تقوم أكثر البنى تعقيداً ، بما في ذلك الفن ، على هذا الأساس الغريب بعملية اللا وعي). فمن خلال النقد التفسيري ، نتعرف على نوع العلاقة التي تربطنا بهذه الآلية ، وذلك من خلال ما تفصح عنه عملية الكتابة والقراءة. ان ذلك الاحساس المبهم وغير المحدد / بأشكال وجود غير معروفة » هو الذي دفع بوردزروث الى السيرة الذاتية ، والى تعريف ذلك الذي ليس له موضع شخصي واحد حصراً. مع ذلك ، فقد يكون اكتشافه هو غياب المضمون الواحد والوحيد الذي تتم من خلاله مشاهدة عبور الزمن أو العالم التجريبي ، غياب المنهج الواحد والوحيد الذي ينسف كل ما عداه ، غياب اللغة

www.attaweel.com

الواحدة والوحيدة التي تتحكم بالفهم وتحول دون سوء الفهم.

وبكلمات أخرى ، نحن نقرأ لكي نفهم ، ولكن ، لكي نفهم ماذا ؟ هل هو الكتاب ، أمّ ذلك الشيء الذي يكشف عنه« عالم » الكتاب ، أمْ أنفسنا ؟ أمْ شيئاً متسامياً هو « س » ؟ ليس صعباً ان نصر على ضرورة مشاركة كل ذلك ، وتوفير التأمل الفلسفي في جانبه الظاهراتي ، وكذلك نقد الظاهراتية من قبل السيميائيين والتأويليين والتحليل اللغوي ، بين هذه الجوانب. غير ان الناقد الأدبي قد يضلل « مبعوث » القارىء العادي ، وكذلك القارىء غير العادي ، ولذلك فهو لا يستطيع في كل موقع ان يعمد الى حفظ هذه التمييزات التي تقتلع القراءة من حيث هي عملية ممتعة ونشاط حر. لابد من ان تظل القراءة ، وعلى مستوى واحد ، عملية نموذجية لصراع العقل مع النص من أجل الحصول على الفوائد الفكرية والمعنوية على نحو مباشر ، كأن تتم « رؤية » فكرة ما ، والحصول على رؤية أشد وضوحاً للعلاقة بين الأسلوب والفعل المعنوي. أو بين استيعاب الجمل الأدبية والإجماع الذاتي التشاركي ـــ Intersubjective ـــ لذلك فانني سوف اجازف بوضع بعض الاعتبارات الفلسفية بين أقواس في تأكيدي على الآتي .

نحن نقرأ ، كما نكتب ، لأجل ان « نفهم » من قبل الآخرين ، غير أن ما نكسبه من ذلك هو إلغاء فهم سابق. ان اللا جزم ، كمفهوم ، يرفض شكلياً التواطؤ مع الإغلاق الذي تتضمنه الرغبة في ان « نُفهَم » أو ما يرتبط بذلك من إجبار إيصالي. فمعايير « الصحة » أو نقل « الحقيقة » قد تقع في شباك هذا التواطؤ. فاللا جزم إنما يقوم بوظيفة حاجز يفصل بين الفهم والحقيقة. لا يؤدي هذا الى شل الفهم ، بل يتم دفعه الى الوراء وفقاً لشروط حقيقته : كشرعية اعتماده على النصوص. وإذا ما بدا هذا بانه منظور مسرف في جذريته ، تبقى الحيرة ازاء واقع ان تلقي الأعمال الأدبية إنما يترافق عادة مع عدم الاطمئنان ازاء ما تتسم به من تقليص للمعنى. بذلك تصبح القراءة ذاتها مشروعاً : نحن نقرأ لكي نفهم ما تتضمنه عملية القراءة بصفتها شكلاً حياتياً ، وليس من أجل تفصيل ما تتم قراءته الى عدة معانٍ براقة. وكما هو الحال في فن الملصقات أو الفن التجريدي ، فان المعاني تشكل جزءاً من الوسيط الفني ، جزءاً من مادته. (ريلكه : « العالم المتذكر »).

www.attaweel.com

فالإبقاء على قصيدة في البال ، هو الإبقـاء عليها هنـاك ، وليس تفصيلها الى أية معاني ممكنـة. ان هذا الحـديث الارجائي هـو النقد ، ويمكن تمييـزه عن التفسـير التخصصي التمهيدي ، اضـافة الى تمييـزه عن يقينيـة التفسـير التدريسي التطبيقي. فاستعداد القارىء لتعليق عدم قناعته هو في الواقع استعداد لتعليق عملية التأقلم والوصول الى المعاني المجازية ، وهي عملية قد تريح عقلاً تم اغراؤه ، غير انه ما زال غير قانع. ان ما يسميه البعض بالقراءة « المجازية » لا يعدو ان يكون مجرد طريقة لتحاشي ضغط الروايـة على العقـل ، بينما تصر القـراءة غير المجـازية عـلى حرفيـة ما يـطرحه النص من افتـراضـات. هـذا ومع اعترافي بالنوع الأدبي الذي تمثله « ليدا والبجعة » بصفته عملية « نقـل للفن » ـــ « Transposition d'art » ـــ أو كصورة موجزة لـ « اسطورة العصـور » لييتس ، فانني ارفض الانسياق بعيداً عن التساؤل حول الاساس الذي استند اليه المؤلف ، حول دقة ادعائه ، حول الطبيعة التنكرية لرؤياه. ان مغريات الفهم بوساطة التخيل جديرة بان تبعث ما هو أكثر فاعليـة من الانشداه أو الانكـار المعلّق ، بل يجدر بها ان تستفزني نحو تهشيم إطار المعنى ذاته الذي اعـطيه للنص ولو مؤقتاً. وقـد يكون « الوضـع بين أقـواس » على النحـو الذي تعنيه « حقبة » هوسيرل افضل من « التهشيـم » لوصف ذلك التعليق للأفكار المسبقة أو النظريات ، وذلك لأن ما يحدث حقاً ليس تهشيماً وإنما هو تحرير من عمليات التأمل والتحليل ، واللعب.

٤ ـــ ليس « اللا جزم » كلمة يتحتم الأصرار عليها. فقد يكون مصطلح « المفارقة » ـــ Irony ـــ أفضل منه اذا ما تم الأخذ بتاريخ هذه الكلمة. غير انه اثار بعض المخاوف لدى استعماله لأول مرة من قبل « النقاد الجدد ». وقد يكون ذلك بسبب فصلهم لهـذا المصـطلح عن مفهـوم فلسفي يمكن أن يتضـمن ، على النحو الذي ورد في « مفهوم المفارقة » لكيركغـارد ، التشكك في المـظاهر ، في الظواهر ، بدءاً بسقـراط يتضمن هذا المفهـوم تاريـخ الشك وكـذلك التغلب على الشك. وقد رأى كلينث بروكس ، وهو أحد النقـاد « الجدد » ، ان هنـاك تشابهاً بين المفارقة والنقيضة ـــ Paradox ـــ أي بينها وبين تلك البيانات أو بين نمط معين من البيانات يقف ضد المعتقد السائد أو الراي المتلقى ، وبذلك انقذ

www.attaweel.com

هذا المفهوم من كونه شكلاً بسيطاً ومحدداً من أشكال الكلام. لقد تم تقديمه بصفته سمة واضحة أو ضمنية وإنما ثابتة للأعمال الفنية التي يمكن للناقد ان يشكلها كمصدر لقيمتها. أصبحت المفارقة ، وعلى نحو تناقضي ، قيمة تعزى الى الفن ، وكان التحليل الذي دلّل على ذلك ، وخاصة بالنسبة لـ « الأناء المثمق » — The Wey — Wrought Urn — فائق المهارة على نحو لم يكن بمقدور المرء ان يظن بانه مفارقة. فقد فقدَّ الاناء طابعه المتصل بالموت ، وربح النقد استقراراً نظامياً جديداً.

هكذا ترسخت « عملية » المفارقة ، وأصبحت مألوفة في الدراسات الأدبية. غير ان ما اتسمت به من مرونة في الغرابة والتجريد ، بل وفي تقمص أي شكل قد أدت الى تقليصها الى جنيّة صغيرة تقوم بالخدمات ، كتلك التي تساعد صغار الحذائين في رقع الأحذية ، وذلك طالما ان احداً لا يسعى الى النقاط ميزة معينة لهذا الفعل. لقد تم إسداء النصح للناقد الأدبي ان يكون شخصاً عملياً لا ينظر الى أبعد ما بين يديه. وبذلك فقد تم حظر كل ما من شأنه ان يؤدي الى التخريب أو إثارة للخيال أو اللا جزم في المعنى أو السلبية غير المحدودة أو الذاتية الكابحة. وقد تسرب الخطر بالطبع نحو جهات أخرى ، وذلك لأن الدراسات التاريخية — الأدبية قد واصلت اعادة طرح اهمية « المفارقة » كقيمة ، كفضيلة أكثر بطولية ، بل وأكثر اثارة للحزن — أو مناهضة للحزن — بكل ما في ذلك من تشعبات دينية وفلسفية.

لقد نظر هيغل الى فريدريك شليغل نظرته الى فيلسوف مستهتر ، وذلك بسبب تأكيد الأخير على المفارقة في كل مجال من مجالات الحياة. كما نظر كيركغارد الى ديالكتيك هيغل بانه ليس وجودياً بالقدر الكافي ، ولذلك فهو بالمقارنة سلبي وتعميمي على نحو فج بمدى تأثيره على الأخلاق. فقد ثمن كيركغارد عمق المفاقة الرومانتيكية واغرائية « الجمالي » — غير انه صنف الأخيرة بانها شكل غير كافٍ وفي النهاية غير جدي من اشكال التعامل مع العذاب الفاني الأفكار الخالدة. ان اهمية كيركغارد بالنسبة للمفكرين الفلاسفة في القرن العشرين هي اهمية تتعلق بنقده لجدل هيغل الذي اعتبره مناورة « جمالية » ، مناورة تعمد الى التعميم على نحو خاطىء. تجرد الوجود من « خصوصيته » (وهو مصطلح

www.attaweel.com

سوف يحتل اهمية حين تسعى الجماليات ، كما عند لوكاش ، الى التغلب على الجمالية) ، وبالتالي تنتزع الفلسفة من مجال الفعل الديني والاجتماعي. هكذا تصبح الصلة بين الفكر والتطبيق ــ Praxis ــ بشكل أو بآخر ، هي المشكلة الخطيرة. ان تباين المناهج ــ التجريبية عند ريتشاردز والنقاد البريطانيين ، الهيغيلية أو الماركسية عند لوكاش وادورنو وسارتر واورتيغا ، التأويلية أو فرويد أو هابديغر (أو جميع ذلك) عند غادامار وريكور وبعض النقاد الأميركيين ــ لا يؤثر في الهدف المشترك المتمثل في تطهير الفكر من الجمالية أو التهربات المشابهة.

قد يكفي المرء ان يعود الى الكتب الرئيسة الأولى لكل من بنجامين ــ Walter Benjamin ــ ثم ادورنو ــ Theodor Adorno ــ لكي يتعرف على هذا الهدف المشترك. ان مقدمة بنجامين حول المعرفة النقدية لكتابة « أصل الدراما المأساوية الألمانية » (الصادر عام ١٩٢٧ رغم أنه بوشر فيه قبل ذلك بعشرة اعوام) ، تؤكد على التباين بين الفلسفة والمبدأ ، وهو تباين لا يمكن تجاوزه إلا من خلال شكل الفلسفة ذاته ، « ففي شكلها النهائي. سوف تتقمص الفلسفة ، حقاً ، صفة المبدأ ، غير ان منح هذا الشكل لا يكمن ضمن صلاحيات الفكر فقط ». من أين إذن يتأتى هذا الشكل السلطوي ؟ ان واقع ضرورة وجود عرض ما ، وان يكون هذا العرض لفظياً (« مساحة الحقيقة التي يتم توجيه اللغة نحوها ») إنما يؤدي ببنجامين الى الانهماك في سلسلة مثيرة من التأويلات الافلاطونية والكانتية والقبالية (الصوفية). ويتضمن ذلك صياغة مفهوم « لشكل النثر والأسلوب الفسلفي » ، الذي قصد منه ، كما هو واضح ، تخليص الفلسفة من تهمة انها أقرب الى الشعر منها الى الحقيقة ــ وهي التهمة التي أدت بافلاطون الى اقصاء الشعراء عن « جمهوريته ». فإذ يعمد بنجامين الى تحريض افلاطون ضد افلاطون ، يعمد الى تعريف الأسلوب الفلسفي بانه « فن المعارضة مقارنة باطراد الاستنتاج ، تماسك المقالة مقارنة بالاشارة الواحدة للجزء ، تكرار الثيمات مقارنة بالتعميمية السطحية ، اكتمال الايجابية المركزة مقارنة بسلبية الجدل » ، ثم يذهب عبر افلاطون الى ما وراء افلاطون حين يكتب قائلاً : « ان مهمة الفيلسوف هي العمل ، بوساطة العرض ،

www.attaweel.com

على استعادة الطابع الرمزي للكلمة ، الذي يمنح الفكرة وعياً بالذات ، وذلك على العكس من كافة الاتصالات الموجهة الى الخارج وبما ان الفلسفة قد لا تفترض انها تتكلم بلهجات الوحي ، فلا يمكن تحقيق ذلك إلا من خلال تذكر الشكل البدئي للادراك. قد لا يكون التذكر الافلاطوني بعيداً عن هذا الشكل من التذكر ، إلا من حيث ان هذا الشكل غير معني بتحقق الصور على نحو مرئي ، وإنما فقط على نحو تأمل فلسفي ، حيث تنطلق الفكرة من قلب الواقع على شكل الكلمة ، التي تسترد حقوقها الاسمية . في النهاية مع ذلك ، ان هذا ليس موقف افلاطون وإنما موقف « آدم »...».

أما ادورنو ، ففي كتابه « كتاب الاعتماد ـــ Habilitationsschrift ـــ الصادر عام ١٩٣٣ مع كتاب كيركغارد « بناء الجمالي » ـــ The Construction of The Aesttatic ـــ ، فهو يستهله بوضوح تام لا يتطلب أي تعقيب ، وذلك بقوله : « إذا أصر المرء على فهم كتابات الفلاسفة على انها شعر ، يكون قد تجاوز [أو غاب عنه] الحقيقة التي تشكل محتواها. ان قانون الشكل في الفلسفة يتطلب تفسير الواقع على نحو يتفق وكيفية صلة المفاهيم. فلا الادعاء بذاتية المفكر ، ولا الاغلاق الصرف البناء بحد ذاته ، قد يقرران طابعه كفلسفة. وإنما هو : فيما إذا كان الواقع قد دخل المفاهيم فيعرّف نفسه من خلالها ويدلل عليها بوضوح ».

إن أهمية ان تكون جاداً تأخذ اليوم شكلاً مختلفاً عما كان عليه الحال في عشرينات وثلاثينات القرن الحالي. غير انها ما زالت تحتوي على تأملات مرتبكة فيما يتعلق بصلة الفلسفة بالشعر ، بالحقيقة والمنهج ، بالأفكار وعمليات عرضها. ليس هناك ما يبدو أكثر قرباً من الحياة التي نعيشها أكثر من اللغة التي نتكلمها ، وقد أصبح التفكير الفلسفي هو تفكير في اللغة بدرجة رئيسة. غير ان المرء يحس بانه وقع في مصيدة لغة تدور حول اللغة ، أو ان إحساساً يتملكه بعدم القدرة على الافلات من عالم لفظي ـــ حتى ولو كان ذلك باتجاه حتمية « آدمية » « للاسم ». ولم يقدم انتشار المعرفة النسبية بالقراءة والكتابة مساعدة. فقد أصبحت هناك الآن حقوق لكل بيان ، لكل قول ، لكل مثل عامي ، حيث تؤدي هذه الحالة اللقبية ـــ Surnomie ـــ حيث يوجد ما لا يحصى

www.attaweel.com

من الأســاليب والمصطلحــات والتفسيــرات ، الى ـــ Anomie ـــ ذات مستــوى منخفض يتم التعبير عنه في البرامج التلفــزيونيــة ، بما يتضمنــه من كوميــديا الأخطاء التافهة الى ما لانهاية ، أو في المســرحية المفــرطة للروايات التي تعــج بالكاريكاتيرات بدلاً من الشخصيات ، أو في الدجل المتعمد للاعلانات ضمن إطار ثقافة استهلاكية.

ليس هناك ثمة حضور ، بل عرض فقط ، بل وأسوأ من ذلك ، عروض فقط. لذلك تركز الأزمة على ذلك وليس عــلى اللغة ، بحــد ذاتها. انهــا أزمة البــرهنة ـــ Evidentiality ـــ. كيف يتسنى انقــاذ ظواهــر لا تستــطيــع انقــاذ نفسهــا ؟ ان دورنا الوسيطي مقدر له ان يكون موضــع ريبة إذا ما تم النظر الى الحقيقة بانها تحمل برهانها في ذاتها ، على غرار « موت القصد » عند بنجامين. غير انه يجب علينا التفكير به على هذا النحو « كذلك » ، فالشخص التأملي لابد له من تحاشي كونه مجرد انعكاس للآخرين ، حزمة من المقاصد الموروثة ، ارادة خاضعة للوساطة بدلاً من ان تكون هي الوسيط. ان التناقض واضــح بمل فيه الكفاية.

إن هذه الأزمة ليست جديدة ، بل هي أزمة قــديمة. غــير ان انزلاقــاً ما قد حدث. فنحن لا نسأل فقط كيف تكــون الحقيقة وهي متمــايزة عن الجمــال أو الرأي أو المعرفة الايجابيية. اننا نسأل عن حقيقة البرهان في عالم لا يوجد فيه غير الــعُروض ، وعن التوتر بين اللغة والعروض. ما هي المصداقية التي تتمتع بها النصوص ؟ ولماذا نستمر في الاعتماد عليها. هل نقوم بتفحصهــا بوســاطة « الدليل العيني » المفقود ، أَمْ انها تتحول الى وثائق عما يتوافر فينا من مقاومة لعملية تحويل العروض الى حضور ؟

أن أقدم قصة بوليسية تظل تمثل باستمرار. وفي كل جانب نجد تلك الشهوة المحرقة للذات من أجل البرهان. فالتأويلية فن ناجح عن الحيــرة ، عن العثور على لغز في المكان الذي توقعنا فيه الحصول على موعظة ـــ Kerygma ـــ. هكذا تفشل البينة أو يتم إفشالها ، بينما تنشط انماط تفسيرية غريبة ولا تخضــع لأية سيطرة كذلك فان القصص الخيالية العلمية تخلق عوالم تكون القوى فيها مجهولة وكافة المظاهر والأدلة معرضة لأن تكون زائفة.

لا عجب إذا ما ارتعد البعض بسبب ذلك الشكل من التفكير الذي يبدو انه

www.attaweel.com

لا يوفّر مصداقية أو أي يقين. مع ذلك ، فان الحيرة التي يـوجدهـا الفن لدى القراء والمشاهدين ليست منفلتة تمام الانفلات. انها الواقع. وهي غريبة فقط غرابة الحقيقة. انها تعيد الى الأذهان تلك الطبيعـة المصطنعـة أو الوضع التقليـدي الصرف للمجادلات أو البراهين الشكلية ، حقيقة ان الاتفاقات البشرية إنما تظل قائمة بفعل قوة القانون ، والمجازات بفعل قوة المؤسسـات ، والآراء بفعل قـوة العقائد. انهـا تعيد الى الأذهـان غلبة الدعـاية سـواء في المجتمعات المفتـوحة التي تعتمد على المحـادثة والاشـاعة والاعـلان والصفقات ، أو في المجتمعـات المغلقـة القابلة للتحـول الى مجتمعات تفتيشيـة مشؤومـة. فتضيف الى غـرف التعذيب فيها أشد وسائل غسل الدماغ والتكييف تطوراً دون ان تتخلى عن الكذبة الصارخة المكررة. هل يمكن لأي تأويل خاص باللا جزم ، لأية مفارقة مهما تمت ممارستها وتغذيتها بالتجربة الجمالية ، الصمود في وجه أي من هذين المجتمعين دون ان تفقد مميزاتها ؟

www.attaweel.com

(١١)

نظرة وظيفية للنقد

ماريو جي. ڤالديس

ليس بالأمر النادر ان يقرأ المرء بياناً نقدي التوجه يقول بان هناك جانباً مظلماً للعمل الأدبي وان وظيفة النقد هي إلقاء الضوء على هذا الجانب المظلم ، هي شرح ما هو غير واضح للقاريء ، والعمل بشكل عام كوسيط بين النص والقارىء. من المسلّم به ان هناك العديد من البيانات الموجهة ، والتي تختلف بتفاصيلها أو في محتواها عن هذا البيان. مع ذلك ، فالنقاد ، وكقاعدة عامة ، لا يطرحون السؤال الذي يجب طرحه قبل السؤال الخاص بالقيمة : لماذا نقوم بشرح الأدب ، إذا كان هذا هو المطلوب من الناقد ، ولا نقوم بشرح التاريخ أو الفلسفة أو أي فرع من الكتابات الأخرى ؟ ان قيمة الأدب ، إذا كانت هنالك قيمة ، لا تشكل حقيقة ذات وضوح ذاتي ، ويجب تثبيت هذه القيمة قبل ان ينطلق الناقد نحو تحديد موقفه ازاء الأدب وقراء الأدب.

للأدب صفتان أساسيتان تشكلان مبرر وجوده ودراسته، فهو ذو قيمة بصفته لغة ، بصفته أرقى تعبير عن الهوية اللغوية للجماعة ؛ وهو ذو قيمة كذلك من حيث انه أحد اهم الأشكال المباشرة المتوفرة لمعرفة الذات بالنسبة لأولئك الذين يكتبون ويقرأون. من المؤكد ان معرفة الذات ، هي الهدف الذي طالما سعى إليه الفلاسفة والمعلمون الدينيون عبر التاريخ. غير ان الاختلاف الأساسي بين الأدب والفلسفة هو انه في الأدب ، يتحرر مجال الذاتية بأكمله كي ينغمر في عملية إدراكه للواقع ، كما ان الاختلاف بين التعليم الديني والأدب هو ان الفكر الديني يعتمد الإيمان الذي قد لا يكون متوفراً في بعض الأحيان. يجب

www.attaweel.com

أن لا تغيب عنا حقيقة ان الحقيقة في الأدب هي حقيقة ذاتية وذاتية تشاركية ليس بمستطاعها الادعاء بانها تعكس واقعاً خارج الذاتية. لقد تم استخدام الرواية كوثيقة من وثائق العلوم الاجتماعية من قبل العديد من الباحثين المعاصرين. مع ذلك ، فان أهمية الرواية لا تعتمد على المعلومات التي توفرها حول العالم الذي تم تصويره فيها. فهي ذات قيمة كوثيقة اجتماعية بمعنى ان الرواية تعبر عن البنى الذاتية والذاتية التشاركية الفاعلة ضمن مجتمع معين.

إذا كانت قيمة الأدب هي قيمة ذاتية وذاتية تشاركية ، فينبغي ان تكون أهداف النقد مرتبطة بهذين النوعين من القيم. ولذلك ، فان البيان الموجه الذي أشرت إليه اعلاه ، والذي اعتقده السائد اليوم ، يجب اعادة توجيهه نحو القارىء. بهذه الطريقة ، يمكن لنا ان نعيد تعيين أهداف النقد على نحو يتم فيه توجيهها نحو القارىء بدلاً من النص الذي تم منحه صفة موضوعية. ليس هناك جانب مظلم في العمل الأدبي ، وإنما هناك قراء أدب قاصرون. لذلك يهدف النشاط النقدي الهام الى انتاج كفاءة معينة ضرورية لدى القارىء. أما هدف النقد الثاني والأكثر تطلعاً ، فهو الانهماك في حوار نقدي مع تقاليد الأدب التي ورثناها. يسعى هذا الهدف الى المشاركة في الثقافة. أما الهدف الأعلى للنقد ، فهو إثراء وعينا الذاتي كقراء.

يمكن تحقيق هدف كفاءة القراء إذا كانوا على استعداد للاشتراك في قراءة النص مع آخرين ، وشرح أساس ملاحظاتهم. ان معظم النقاد الأدبيين في مثل هذا الحوار مع القراء ، غير ان أولئك الذين يشركون الآخرين في منهجهم التحليلي هم الذين يستطيعون إثراء قراءة الآخرين. فالناقد المتخصص الذي ينشغل بشكل رئيس بالمشاركة الثقافية ، يفترض مسبقاً بانه إنما يخاطب قراءً أكفاء متمكنين من النص المعني ، ولكنهم لم يتذوقوا بعد اعمالاً معينة ضمن التراث الثقافي تذوقاً تاماً. لذلك يعمد المتخصص الى تفحص النص ضمن إطار خلفيته التاريخية. غير ان البعد التاريخي للنص لا يشكل ، بل يجب ان لا يشكل ، إلا جزءاً من التجربة القرائية. فتاريخية القارىء الخاصة هي القاعدة التاريخية الملزمة الوحيدة ، ونحن في القرن العشرين ، لا نستطيع ان نقرا عملاً من أعمال القرن السابع عشر أو الثاني عشر إلا من موقعنا

www.attaweel.com

التاريخي. نحن لا نستطيع ان ننتزع من موقعنا التاريخي. فالمشاركة في التراث الثقافي إنما تتألف من الوعي الحاد ببعدنا التاريخي عن النص ومن الروابط العالمية التي تتجاوز ذلك البعد. ان الناقد الذي يتمثل هدفه في اثراء تجربة القارىء ، لا يعنى فقط بتطوير كفاءة القارىء ودرجة مشاركته الثقافية ، وإنما بالسعي نحو تعميق وعي القارىء بذاتيته الخاصة كذلك. وحين يستطيع القارىء ان يتعرف على الاتجاهات التي اتخذتها استجابته الذاتية للنص عبر تجربة القراءة ، فسيكون قد انخرط في عملية التفسير التأويلي.

من الواضح ان القارىء لا يحصل على الكفاءة إلا من من خلال فهم العمل في شكله القائم ، بينما يحقق المشاركة الثقافية التي تتطلب جهداً أكبر من خلال المعرفة التاريخية بالأشكال والتطورات المتغيرة في تاريخ الأدب. أما الهدف الثالث للنقد ــ اثراء تجربة القراءة ــ فهو يتطلب شكلاً تصنيفياً مفتوحاً يكون قادراً على توحيد الجوانب القائمة والتاريخية للعمل. ومما لا شك فيه ان هذا المطلب ملح لأن مجال التساؤل هو البناء الذاتي التشاركي للتجربة القرائية وليس نصاً منعزلاً أو وسطاً تاريخياً.

إنني اقترح اجراء عملية اعادة توجيه تامة لغرض النقد من النص الى القارىء. هناك ملاحظتان حول النشاط الانساني يمكن لهما ان تشكّلا أساساً لآداب النقد. الأول ، وبشكل كلي ، هي ان افعال الانسان الشخصية إنما تشكل جهداً متواصلاً من أجل التعبير. فالعملية « الحياتية » بالنسبة للفرد ، يمكن اعتبارها بانها عملية متواصلة وإنما خاطئة في اتجاهها من المقاصد والتطلعات الشخصية نحو الا[illegible] جزئي. أما الثانية ، فهي ان الادراك الانساني للواقع إنما يتشكل ضمن إطار قيمي. لذلك فان التعبير عن القيم موجود في كل شيء نفعله. فنحن نرى عالمنا من خلال فهمنا الخاص للتمييزات والحاجات والالحاحات. فقد تبدو طاولة ما على نحو ما بالنسبة لبائع الأثاث ، وعلى نحو آخر بالنسبة لصانع الأثاث ، وعلى نحو ثانٍ بالنسبة لرجل يتجمد في الجبال أو لغريق في البحر ، وذلك وفقاً لاختلاف المضمون الذاتي لقيم كل إنسان. لذلك يمكن القول بان القيمة بالنسبة لنا هي شكل الادراك ، كامنة في افعالنا ، ومن خلالها نجابه العالم ونكيفه وفقاً لنا.

www.attaweel.com

في مقابلة أجرتها مجلة « علم النفس اليوم » مؤخَّراً (شباط ١٩٧٣) ، تم توجيه سؤال لجورج شتاينر — George Steiner — حول علاقة الأدب بالأخلاق. وقد تشكل اجابته تعميقاً لتأملاتنا في القيم ، حيث يقول : « لقد نشأت في عالم يعتقد بانه إذا ما قرأ الناس كتباً جيدة ، وذهبوا الى المتاحف ، وحضروا الاوبرا واحبوا السيمفونيات ، فذلك يدل على آداب سلوك معينة. كان هناك إيمان عميق بان الوحشية البشرية والكراهية والقتل هي نتاج نقص في الثقافة. فالذين يقرأون لا يؤمنون بالشعارات الاجرامية الغبية والذين يحبون بيتهوفن لن يرتكبوا افعالاً معينة ازاء الآخرين. والناس الذين يقضون حياتهم يقرأون فيرجيل أو غوته أو شكسبير أو راسين سوف يفهمون بعضهم البعض عبر الخلافات وإذا ما قلنا اليوم وبضحكة باردة : « ما أغبى ذلك ، كان يجب ان ندرك عدم جدوى ذلك » ، فنحن في الواقع أسوأ حالاً إذ نعرف ذلك. لقد كان أمراً معقولاً جداً ان يأمل المرء ذلك ، وهو أمر نبيل. وقد سعيت جاهداً لاكتشاف ما حدث من خلل. لماذا انهار ذلك الصرح الثقافي العظيم كما ينهار بيت من ورق ، في اللحظة التي واجه فيها الارهاب والعنف السياسي ؟ ».

يعبر قول شتاينر عن خيبته وفشل التثقيف « الانساني » ، وإنما دون التعرف على سبب ثبوت زيف هذه التوقعات. ما هو الخطأ في ذلك المفهوم الانساني الذي يقول بقدرة الانسان على إحلال الحوار محل العنف ؟ فلننظر في هذا السؤال ضمن إطار النقد الأدبي والرواية.

إن الجواب التقليدي الذي يتردد صداه في آراء شتاينر ، إنما يقوم على نظرية ان القيمة هي حكم شخصي بينما الواقع موضوعي ، منفصل ، ولا يرتبط بقيمة. وفقاً لهذا التناول ، من المسلم به ان تعمد الفردية الليبرالية الى بث فكرة ان قيمة الأدب هي خلق الانسان المثقف الذي ينم حسه الثقافي على انه في قمة التحضر. كذلك فان النظرة التقليدية لقيمة النقد الأدبي هي انه يسهم في تثقيف مثل هذا الانسان النخبوي. انني افترض بان النظرة التقليدية لهذه القيم هي نظرة خاطئة وذلك لأن فرضية التعارض بين القيم والواقع هي خطأ بحد ذاتها.

لا يمكن تصور ان واقع أي إنسان هو واقع مستقل عن القيم أو خالٍ منها.

www.attaweel.com

فعالم كل إنسان هو وحدة متجانسة تم تشكيلها بوساطة منظومته القيمية. ففي اللحظة التي نتبنى فيها فكرة أو شيئاً ما ، فهو يصبح جزءاً من نظامنا القيمي. لذلك بدلاً من نظرية تقول بالتعارض بين القيمة والواقع ، فلنبدأ بالوحدة الجذرية. فنحن نعرف حالة الرضى التام حين يكون نظامنا متفقاً والوسط الذي نعيش فيه. فهذا يعني اننا نحصل على ما نرد ونرغب ، حين نحتاج اليه أو نرغب فيه. وقد نتساءل هنا ، ما هي قيمة الأدب والنقد طالما ان تجربة الانسان هي تجربة قيمية في كافة مستوياتها ؟ وجوابي على ذلك هو ان الأدب لا يمتلك قيمة إلا إذا أرضى ولبّى حاجات القارىء ، وان النقد يمتلك قيمة بقدر ما يعمد الى تغذية رضى القارىء. يجب علينا بالطبع ، ان نتجاوز في عملية بحثنا مقتضيات الذاتية للوصول الى ذلك البناء القيمي الذاتي ـــ التشاركي للقراء كافة. فبالنسبة لكل قارىء ، تشكل القيمة استباقاً لقدر معين من القناعة بتجربة القراءة التي يوشك أن ينخرط فيها ، أي مشروع القراءة ذاته هنا. لذلك فانه إذا وجد بان هذه التجربة لم تبرر توقعاته القيمية ، سيحكم على العملية بانها قاصرة.

يمكن الآن توجيه كل اهتمامنا نحو مسألة القيمة في نشاط الناقد الأدبي. فإذا رفض الناقد أن يمنح العمل واقعاً موضوعياً منفصلاً عن القارىء ، فلا يمكن لمشروعه إلا ان يتوجه نحو القارىء . لذلك فان قيمة النقد تكمن في تكريس تجربة القراءة للواقع الانساني ، واقع الناقد ذاته وواقع القراء الآخرين. وهذا مفهوم قائم على الإثراء المتبادل ، وقد لازمنا لفترة طويلة بصفته نموذجاً مثالياً للمدرس ـــ الطالب ، غير انه ما لبث ان أثقل بما لا يحصى من تراكمات التطلعات الأدبية.

يجب ان يظل الفرد القارىء غاية النقد الأولى والأخيرة ، ذلك لأن قيمة النقد إنما تكمن في إثراء القراءة الشخصية. ان تجربة هذه القيمة هي تجربة الذاتية المشتركة. غير ان مفهوم القيمة الخاص بإثراء تجربة القراءة ، لابد من اخضاعه لبحث أوسع لكي يتم استعادة معناه العملي ضمن إطار الفعل.

فلننظر في تجربة القارىء مع رواية ما. نظراً لأن هناك جانبين مرجعيين لأية تجربة مع اللغة ، فهناك كذلك جانبان قيميان لعملية قراءة رواية. أولاً ، نستطيع

www.attaweel.com

الحصول على المعرفة بصيغة الضمير الثالث « هو ». هنا تشير اللغة الى عالم خارجي ، كما ان لدى القارىء انفتاحاً واستعداداً حيث يعمد الى إسقاط وسط الرواية على وسط عالمه الحياتي. نحاول ان نحدد معنى الكلمات من خلال تعاملنا مع الرواية ، وذلك لأننا منهمكون في محاولة فهم عالمها من خلال صلته بعالمنا. هكذا نعمد للبحث عن نمط يمكن لنا اقتناصهُ بصفته حقيقة اجتماعية. نأمل من الانتصار على التعددية بالوحدة ، على الأحداث غير المترابطة بالنمط. ان هذا الشكل من المعرفة هو مجال مشاركتنا في الحياة ككائنات اجتماعية. تحصل الكينونة الاجتماعية للقارىء على قدر أكبر من الإثراء من خلال الحوار مع القراء الآخرين. ان الناقد ضمن هذا المضمون هو قارىء ، القارىء : الذي يسعى به الى الانخراط في هذا الحوار.

بالاضافة الى الحصول على المعرفة بصيغة الضمير الثالث ، يمكن الحصول عليها بالضمير الأول « أنا ». فالمرجعية الذاتية ، وهي مظهر أساسي للغة القصصية ، إنما تؤثر في النهاية في معرفة القارىء الذاتية. ا ن مرجعية معظم الكلمات القصصية بعيدة عنها بفعل انها تصبّ في عالم الشخص الثالث ، غير ان لدينا مع ذلك البعد الذي يتحدث القاص فيه بصفته المتكلم ، والتي تنتج عن مرجعية ذاتية لدى القارىء. فحين يعي القارىء صلته بالقاص وبعالم القصة ، يكون قد حقق وعياً جذرياً بذاته كقارىء وكمنتج مشارك في التجربة التي هي عالم الرواية. ان النتيجة النهائية للوعي الجذري بالذات هي معرفة الذات.

هكذا يقدم الأدب نوعين من أنواع الإثراء. أولها إثراء القارىء بصفته كائناً اجتماعياً ، والثاني إثراء القارىء بصفته موضوع المعرفة بالذات. ليس هناك أي تعارض بين هذين االنوعين ، بل هما يشكلان جانبين مكملين لمفهوم الواقع المحوري بصفته عملية التعرف على العالم عبر بناء قيمي ذاتي. هكذا يتضح بان هاتين الصيغتين القيمتين متواكلتان وذلك لأنهما تشكلان الجانب الاجتماعي والجانب الشخصي للواقع.

يشترك الناقد بصفته قارىء القارىء ، في نفس التجربة كما يشارك في القيمة ذاتها. ولعل الاختلاف الوحيد هو ان الناقد يسعى علناً الى الانخراط

www.attaweel.com

في الحوار التفسيري الذي سوف يبلور موقف القارىء ويجعل التجربة القرائية ذاتها محط الاهتمام.وإذ يحقق الناقد عملية إثراء التجربة القرائية لنفسه بصفته كائناً اجتماعياً وإنساناً ، فهو ينجز الوظيفة ذاتها من أجل القراء كذلك.

لا يمكن للنقد أن ينافس النص الأدبي دون ان يلغيه. فإذا ما عمد النقد الى تغييب النص الأصلي ، فهو يتحول الى مؤلف منافس ويكون بذلك قد أحلّ نصه محل النص الأصلي. فالفعل النقدي هو فعل مكرّس للنص الأصلي ولتحليل هذا النص ، وذلك من أجل تسهيل عملية فهم تجربة القراءة له. هكذا يخدم الناقد القراء الآخرين من خلال تثبيت المسافة الداخلية للنص أولاً وعرض ذاتيته الخاصة في استجابتها للنص بهدف إيجاد حوار ذاتي — تشاركي مع القراء الآخرين ثانياً. ان فروع النشاط النقدي الأساسية هي التحليل والتفسير. لكل منهما منطقه وقوانين ادائه الخاصة ، وهدفه الخاص ، غير انهما يشكلان جزءاً من النشاط المتكامل الذي يهدف الى إثراء تجربة القراءة بصفتها معرفة المشاركة الاجتماعية ومعرفة الذات.

ترتبط آداب النقد بعملية إثراء القراء عبر الاحترام المتبادل. فكما يستحيل وجود حوار حقيقي بمعزل عن الاحترام المتبادل ، كذلك لا يمكن للناقد أن ينجز هذا الإثراء الحقيق لتجربة القراءة إلا إذا احترم القارىء.

إن عملية الإثراء الثنائية هذه مفتوحة للنقاد كافة أياً كانت وظيفتهم المحددة ضمن أوجه النقد المتعددة ، وذلك لأنني قد ناقشت غاية اخلاقية وليس منهجاً. فالمعنى الأخلاقي للنقد الأدبي إنما ينبع من التمعّن في الأسئلة الجذرية التالية : لماذا ندرس الأدب ؟ ولأجل مَنْ نكتب التعقيب ؟ هناك بالطبع غايات أخرى غير التي وصفتها هنا ، غير انني اعتقد بانه لا توجد أسس كافية لمنحها اهتماماً جدياً. ان البحث عن الحقيقة والجمال من خلال مفهوم البرج العاجي يصبح أمراً دون اي معنى إذا أضفينا صفة الموضوعية على الحقيقة والجمال. فالمعنى الوحيد لهاتين الكلمتين الذي استطعت التوصل اليه هو حكم القيمة الانساني المتأتّي من الحوار بين الكائنات البشرية.

www.attaweel.com

(١٢)

الأدب ونظرية التأويل

هانز روبرت جوس

إن تأسيس نظرية تأويل أدبي — Literary hermeneutics — ، وتطويرها على نحوٍ منهجي ، مهمتان تطرحان نفسيهما مجدداً أمامنا اليوم. من المؤكد ان هناك تقليداً دنيوياً عريقاً للتأويل اللغوي — الأدبي. ويفخر هذا التقليد بنبل محتد — تفسير هومر في القدم ، كما بمقدوره الاحتكام الى نظرية شاملة موجهة لعمليات التفسير الدقيق(١) للشرائع المكتوبة ، وكذلك الانتساب الى ذلك البناء الشامخ من النصوص الاغريقية والرومانية التي تم إحياؤها والتعقيب عليها في عصر النهضة وبعده. كذلك فان التفسير التاريخي لنصوص الأدب العالمي هو نتاج لا يقل ثراءً في هذا التقليد الذي التزم منذ القرن التاسع عشر بالمعرفة الموضوعية و« العملية » كمثل أعلى. مع ذلك ، وكما هو معروف جيداً ، فان هذه الانجازات لا تنتمي على نحوٍ حصري للتأويل اللغوي — الأدبي [الفيلولوجي]. فهي مشتركة مع التأويل اللاهوتي والقانوني والفلسفي والتاريخي ، بل مع فروع المعرفة المعنية كافة بتحقيق و « النقد المصدري » — Source criticism — والتفسير التاريخي الحرفي للنصوص القديمة. هكذا ، ومن منظور تاريخ فروع المعرفة ، يمكن للمرء ان يتحدث عن أساس لغوي — أدبي معرفي مشترك بين كافة فروع التأويل ، ولابد للسؤال الأولي من ان يطرح على النحو الآتي : اين يبدأ الطابع المستقل الفريد للتأويل الأدبي حقاً ؟ كيف كان المشروع ، وكيف يمكن الشروع به الآن إذا ما أُريد له ان يفي الطابع الجمالي للنصوص حقه ؟

قد يشكل هذا السؤال احراجاً للنقد اللغوي — الأدبي حتى في هذا اليوم.

www.attaweel.com

فقد جرت الاشارة تقليدياً الى البلاغة بانهـا مسألة تتعلق بـالأمر الذي يخلفـه الحديث الأدبي ، أو انها كانت تعتبر شغل النقد الأدبي غير الأكاديمي كمسألة قيمة جماليـة. وحينما طرح السـؤال منذ بـداية هـذا القرن ـــ كسـؤال حول « أدبية » النصوص ـــ وحينما أُحيل الى فرضية تفسيرية ، فقـد تم استبعاد التأمل التأويلي. كان هذا صحيحاً بالنسبـة لمشاريـع الشكليين الروس وكـذلك بالنسبة لأسلوبية ليو سبيتزر ـــ Leo Spitzer[٢] غير ان [نظريات] فنون الشعر اللسانية والدلالية ، وأحدث النظريات حول « الكتابة » ، و « اللعبة النصية » و « التداخل النصّي » إما انها تطرقت على نحو عابر للزوميات التأوميات بالنسبة للمناهج الوصفية الجديدة ، أو انها ، وبفعل سطوة المثل العلمية الشكلية ، وقفت موقفاً مناهضاً للتأويلية. هكذا استقبل كتاب سوزان سونتاغ ـــ Susan Sontag ـــ « ضد التفسير » استقبالاً جيداً ، وذلك لأن هجومها الحماسي على مـوضوعيـة الممارسة التفسيرية التقليدية قد القت الضوء عـلى التناقض القـائم بين الأدب الحديث والتفسير التقليدي حين يعمد الأخير الى تقليص التعددية التكافؤية للعمل « المفتوح » الى ما يبدو وكأنه معنى محدد مسبقاً ، مختفياً في النص أو لابـد من البحث عنـه خلفه.[٣] من جهـة ثـانيـة ، فـان الفـروع النصيـة المجـاورة ـــ وبخاصة اللاهوت والقانون ـــ قد تمكنت اخيراً من التمييز بين تطبيقـاتها التـأويليـة الخـاصـة بـالفهم والتفسـير الحـرفي ، والتـطبيقـات المستمـدة من الافتراضات العامة المشتركة بشـأن التفسير الفقهي ـــ التـاريخي. فلو تم القاء نظرة على التطورات الأخيرة في النظريـة التأويليـة ، لاتفق المرء مـع بيتر زوندي ـــ Peter Szondi ـــ الذي رثى في عام ١٩٧٠ لواقـع ان التأويـل الأدبي قد رضي حتى الآن القيام بدور « القريب الفقير » في هذه المناقشة.

دعـا زوندي الى اعـادة النظر في الأسـاليب الفقهية اللغـوية التقليـديـة التي أصبحت مغلقة في وجه النظرية ، كما رأى ان غاية التأويل الأدبي الجديد هي العمل على تطوير « نظرية تفسير لا تكون ، بالتأكيد ، غير فقهية ـــ لغوية ، غير انها توفق بين الفقه اللغوي والجماليات ». يفترض بهذه النظرية ان تميـز نفسها عن التأويـل التقليدي للفقـه اللغوي الكـلاسيكي ، وذلك من حيث انها « سوف لا تفترض ان تفسير الطابع الجمالي للنص سيتم ضمن تقويم يلي عملية

التفسير الحرفي ، بل تجعل من الطابع الجمالي فرضية التفسير الحرفي ذاتها ». وعلى العكس من الميل الشائع عموماً باتجاه نظرية للفهم تتجاوز ، منذ بولتمان — Bultmann — ، فروع التأويل ، فقد دعا زوندي للعودة الى تأويل مادي يحترم ممارسة التفسير الأدبي الحرفي ويقوم على فهمنا المعاصر للفن. لقد هيأ زوندي أرضية التوسع في مثل هذا التأويل الأدبي ، وهي أرضية صالح للبناء المتواصل عليها. كما اختبر اجراءاتها المنهجية على نماذج من الغنائيات « الهرمسية » ملقياً بذلك ضوءاً على تواكل النقد والتأويل. غير انه أضاء كذلك تلك المراحل الأولية الغامضة على نحو ما في التأويل الأدبي وذلك بتأكيده على تلك اللحظات في التقاليد التأويلية العامة التي أصبح فيها مفسرو نص معين يدركون طابعه الجمالي أكثر من إدراكهم لطابعه اللاهوتي أو القانوني وأخذوا يطبقون منهجاً معيناً للتفسير الجمالي الحرفي له.

يظهر التأويل ثلاثة توجهات هي : الفهم ، التفسير الحرفي ، والتطبيق... ففي التأويل الأدبي الذي خلفه زوندي وراءه ، وهو تأويل كان من شأن زوندي نفسه ان يعتبره غير مكتمل ، يقف التوجه الثاني في مقدمة الاهتمام. ولدى تناول مشروعه ، يجدر بنا استكشاف المدى الذي يمكن للبحث عن الطابع المستقل الفريد للتأويل الأدبي في الفعل التأويلي الأول : الفهم ، ان يصل إليه ، وكيف يشارك في الفعل التأويلي الثالث : التطبيق ، الذي توج التفسير الحرفي في التأويل اللاهوتي وكذلك القانوني. والى أي حدٍ يصح قول هانز غادامار — Hans Georg Gadamar — ان « التطبيق هو جزء لا يتجزأ من الاجزاء التأويلي وذلك شأن الفهم والتفسير الحرفي » ، بالنسبة للتأويل الأدبي ؟ ان مثل هذه الأسئلة الأساسية ما زالت موضع خلاف رغم ان التأويل الأدبي قد بدأ بحل مشاكله المعينة كتلك المتعلقة بتكوين النصوص المركبة على نحوٍ جمالي ، وأثرها ، وتفسيرها الدقيق. لذلك ، ففي مقدمة اهتماماتي ، تقف محاولة توضيح قضيتين ، وذلك عبر الاشارة المتواصلة للتأويلات المجاورة ، وهما : أولاً ، ما هي طبيعة الرؤية العميقة لعملية الفهم الأولية التي يمكن الحصول عليها من الغرض الجمالي للتأويل الأدبي تحديداً. وثانياً ، ما هو المدى الذي يمكن للفهم المنطلق من موقف جمالي ان يصل اليه ، خارج نطاق المتعة الفنية الخالصة والتفسير

www.attaweel.com

التأملي الحرفي لأجل تطبيقه ــ سواء كان ذلك في التعريف الجمالي أو في الحكم الجمالي.

لكي يتم التعرف على الأنواع المتميزة من الفهم ، والتفسير الحرفي ، والتطبيق بالنسبة لنص يتمتع بطابع جمالي ، يبدو لي انه من الضروري التمييز بين ثلاثة اجراءات تفسيرية ، وكذلك التأمل المنهجي في ما هو أكثر احتمالاً بان يظل غير متمايز في الممارسة الفقهية ــ اللغوية للتفسير الحرفي. يتم البحث عن أساس الفهم في عملية اعادة تركيب المضمون التاريخي ــ في القصد الأصلي للمؤلف أو العمل ــ حيث يتم تقديمه الى التفسير ، الذي لا يعود يميز بين فعلي الفهم والتفسير الحرفي ، ولذلك يفسح المجال للفهم المتشكل من عملية التلقي كي يتم استيعابه ضمن التفسير التأملي. غير اننا إذا ما رغبنا في ربط فهم نص ما ، رغم المسافة الزمنية الفاصلة بين المؤلف والقارىء ، بعملية التلقي الجمالي له ، فمن الأفضل ان يتم الفصل بين أفق القراءة الجمالية الأولى وأفق القراءة الاسترجاعية التفسيرية الحرفية الثانية ، بل والقراءة التاريخية الثالثة التي تضع النص ضمن أفق طبيعته المتغيرة واختلافه بالنسبة لتجربتنا. يمكن لهذه القراءة التاريخية ان تبدأ باعادة تركيب أفق التوقعات التي دخل فيها النص لدى ظهوره أمام القارىء المعاصر له. غير ان مثل هذه القراءة سوف تتفق تماماً مع الوحدة التاريخية بين النص والحاضر قد سويت ، وحين تكون تقاليد القراءة التي مهدت الطريق لأجل التطبيق الأخير قد اتضحت.

إن مشكلة الفصل بين الآفاق الثلاثة للتفسير ضمن العملية التأويلية يمكن حلها منهاجياً وبسهولة ، وذلك بان يعمد المرء الى تصور ووصف الأفعال التأويلية الثلاثة على نحو ظواهري باعتبارها قراءات متعاقبة للنص ذاته. ففي كل مرة ، تصبح القراءة السابقة أفق ما قبل الفهم بالنسبة للقراءة اللاحقة. فالتركيب « الأفقي » لعمليات الفهم كافة إنما ينبثق بوضوح معين من التلقي للنص الشعري. لذلك من المؤسف حقاً ان فن الشعر البنيوي قد تجاهل الى حد كبير هذا التركيب الأفقي ، رغم انه عني بدرجة كبيرة بالبنية الجمالية للنصوص. فأي شيء يمكن التعرف عليه في النسيج المكتمل للنص ، في ذلك الكل المغلق لبنيانه ، سواء تعلق ذلك بالوظيفة الدلالية للغة أو بنظيرها الجمالي ، إنما يفترض

www.attaweel.com

الوجود المسبق لفهم توقعي لشيء ما. ولأجل فهم كيف يتيح النص الشعري لنا ، والفضل في ذلك لطابعه الجمالي ، ان نفهم شيئاً ما أولاً أو توقعياً ، فنحن لا نستطيع البدء بالسؤال عن دلالة ما هو معين ضمن الشكل المكتمل للكل ؛ بل لابد لتحلينا ان يتتبع الدلالة بصفتها ما زالت مفتوحة ضمن إطار عملية الملاحظة التي يرسمها النص للقارىء ، على النحو الذي يفعله مقطع موسيقي. فالاستقصاء عن الطابع الجمالي ــ وهو طابع خاص بالنص الشعري ويميزه عن النص اللاهوتي أو القانوني أو حتى الفلسفي ــ يجب ان يتبع التوجه المتوفر في الملاحظة الجمالية عبر تركيب النص وإيحاء الايقاع والنمو التدريجي للشكل. فبالنسبة للنص الشعري ، يرتبط الفهم الجمالي من الناحية التأويلية بأفق توقعات القراءة الأولى. أما التفسير الحرفي الخاص بالقراءة الثانية (بل وكل وما بعدها) فهو يظل متصلاً بهذا الأفق ، وذلك طالما ان المفسر يدعي بانه يقدم تجسيداً ملموساً لدلالية ما للنص ، ولا يرغب في ممارسة حقه في التعبير المجازي ــ أي منح النص معنى هو في الأصل دخيل عليه ، معنى لا يمكن عزوه الى النص دون تجاهل شكله الشعري. فالتفسير الحرفي لنص ما إنما يفترض دائماً توفر الملاحظة الجمالية على نحو مسبق للفهم. فهو لا يستطيع سوى تجسيد الدلاليات التي بدت ــ أو يمكن ان تكون قد بدت ــ بانها ممكنة بالنسبة للمفسر ، وذلك ضمن أفق قراءته السابقة.

إن قول غادامار ان « الفهم يعني فهم شيء على انه جواب » يجب أن يتم حصره ، بالنسبة للنص الشعري ، في انطباقه على الفعل الثاني للفهم البشري الحرفي ــ وذلك بقدر تعلق هذا الفعل بالتجسيد الملموس لدلالية معينة كجواب عن سؤال ــ دون ان ينطبق على الفعل الأول المتعلق بالفهم القائم على الملاحظة. وفقاً لهذه الصيغة ، اتفق بسرور مع القول بان عملية الفهم تظل مستمرة ضمن الملاحظة الجمالية ــ غير انه من أجل الدقة ، فهذا الفهم ليس هو الفهم الذي لابد له من الاخضاع العلني للنص للتساؤل بهدف تفهّمه كجواب ، بل هو أقرب الى الفهم الضمني لمشهد ذلك العالم الذي يفتح نفسه للقارىء ضمن عملية الملاحظة الجمالية. فالشكل (Gestalt) الجمالي لقصيدة ما لا يفصح عن ذاته أمام الفهم القائم على الملاحظة بصفته جواباً ، بل هو أقرب لما وصفه هوسيرل

www.attaweel.com

بـان « الاختزال للشكـل (eidetic) يتم تلقائيـاً في التجربـة الجمـاليـة ». لذلك فان الفصل بين التفسير الحرفي التأملي والفهم القائم على الملاحظة بالنسبة لنص شعري ما ، ليس عملية مصطنعة على النحو الذي بدت فيه أولاً. فمثل هذا النص يصبح ممكناً بوساطة التركيب الأفقي الواضح لتجربة اعادة القراءة.

• كل قارىء يعهد تجربة ان القصيدة لا تفصح عن ذاتها إلا حين يعيد النظر اليها في سياق اعادة القراءة. لذلك فان تجربة القراءة الأولى تصبح أفقاً للقراءة الثانية : إن ما استوعبه القارىء في سيـاق الأفق المطرد للمـلاحظة الجمـالية يصبح قابلاً للتعبير عنه في سياق الأفق الاسترجاعي لعملية التفسير الحرفي. وأذا ما أضاف المرء ان التفسير الدقيق ذاتـه قابـل لأن يصبح أسـاساً لتـطبيق ما ـــ وبدقة أكثر ، يمكن القيام بتفسير نص قديم بهدف الكشف مجدداً عن دلالته بـالنسبة للوضـع المعاصر ـــ يصبـح من الواضـح ان الوحـدة الثلاثيـة للفهم والتفسير الحرفي والتطبيق ، على النحو الذي تحدث فيه هذه الثلاثية في العملية التأويلية ، إنما تتفق تماماً مع الآفاق الثلاثة المترابطة لكل من القيمة والتفسير الحرفي والدافع ـــ حيث تعمد الصلات المتبادلة بينها ، وفقاً لشوتز ، الى إقرار قوام التجربة الذاتية لعالم الحياة.

في سياق تطوير مفهوم للتفسير يسعى الى التمييز بين الأفعال الثلاثة للعملية التأويلية ، أستطيع ان أتناول ، واعمد الى تطوير تلك الاستشفـافات المعمقـة التي قدمها كل من ريفاتير وولفغانغ إيسر ورولاند بارث في مجال تحليل عمليات التلقي. يحلل ريفاتير ـــ Michael Riffaterre ـــ مسار تلقي قصيدة ما بانه تفاعل متبادل بين التوقع والمتابعة يتم تكييفه من خلال فئات ترادفية : توتر ، دهشة ، خيبة ، سخرية ، ثم الهزل. ان ما تشترك فيه هذه الفئات ، هو « الجزم المفرط » الذي يأسر الانتباه عبر كل مقاومة للتوقعات اللاحقة ، موجهاً بذلك مسار تلقي القارىء ، جاعلاً معنى النص الذي يُراد استخلاصه اقل التباساً على نحو مطرد. وفي ضوء تجربتي ، فان فئات ريفاتير تلائم النصوص الروائية أكثر من ملاءمتها للنصوص الشعرية. ان ما يتم ايقاظه لدى قراءة قصيـدة ما ليس « التـوتر » أو « التـرقب القلق » بقـدر مـا هـو تـوقـع « الاتسـاق الغنـائي » ـــ Lyric Consistency ـــ أي توقع ان الحركة الغنائية سوف تفسح المجال لعلاقة خفية كي

www.attaweel.com

تتجلى بيتاً فبيتاً ، بحيث تؤدي في النهاية الى سطوع منظور جديد للعالم من بين كافة الاستدعاءات الأخرى . لذلك يجدر بفئة التوقع الرضي الايجابية ان تتحالف مع فئات ريفاتير السلبية الأخرى المتمثلة بالدهشة والخيبة ، رغم ان ريفاتير لا يتناول التوقع الرضي ـــ Satisfied Anticipation ـــ إلا على نحو ازدرائي ، كما لو انه مرادف لأثر الشيء المتكرر. وفي النهاية ، فان نموذج ريفاتير لتلقي القصيدة إنما يفترض وجود قارىء مثالي ، أو « قارىء خارق » يتحتم عليه ان يكون واسع الاطلاع ليس فقط بالمعرفة الأدبية ـــ التاريخية المتوفرة اليوم ، وإنما مسلحاً بالقدرة على تسجيل كل انطباع جمالي تسجيلاً واعياً ، ثم احالته ثانياً الى بنية فعالة للنص.

إذا كان ريفاتير ، وتحت تأثير مقولة « الجزم المفرط » ـــ over Determination ـــ السائدة ، يجعل عملية التلقي عملية غير التباسية ، رغماً عنه ، يعمد إيسر ـــ Welfgang Iser ـــ في عملية القراءة الى العودة بالطابع الجمالي للنصوص التخيلية الى موقع الصدارة ، وذلك تحت تأثير مقولة « اللا جزم » ـــ Indeterminacy ـــ السائدة (وكذلك امكانية الجزم ـــ Determinabilty). ان ما يبقى أمامي هو وصف مسار التلقي في القراءة الأولى القائمة على الملاحظة ، بصفتها تجربة التلقي المطرد للأدلة الجمالية القاهرة ، والأفق السابق للقراءة التفسيرية الحرفية الثانية ، والتي سرعان ما تنفتح فتحدد مجال الحركة للتجسيدات الملموسة الممكنة.

إن تغير الأفق بين القراءة الأولى والثانية يمكن ان يوصف على النحو الآتي. يتابع القارىء بيتاً فبيتاً « انجاز » النص عبر التوقع المتواصل للكل الممكن شكلاً ومعنى. هكذا يصبح مدركاً لشكل القصيدة المكتمل ، غير انه لا يزال غير مدرك لدلاليتها المكتملة ، ناهيك عن « المعنى الكلي » لها. انْ مَنْ يقر بالفرضية التأويلية ـــ أي ان المعنى الكلي للعمل الغنائي لا يعود قابلاً للفهم ككتلة جامدة ، كمعنى محدد غير خاضع للزمن ، وإنما كمعنى مفترض ينتظر الاستشفاف المعمق للقارىء : القادر بمفرده من خلال عملية الفهم التفسيري الحرفي ، على التجسيد الملموس لمعنى واحد من بين الدلاليات الممكنة للقصيدة كافة ، بحيث ان المصداقية المعينة لهذا المعنى بالنسبة له ، يجب ان لا تنفي الانفتاح

www.attaweel.com

العقلي ازاء الدلاليات الأخرى. وإذ يتم اكتمال الشكل ، يعود القارىء على نحو استرجاعي للبحث عن ، وإقرار الدلالية غير المكتملة ، وذلك من خلال قراءة جديدة ، من نهاية القصيدة الى أولها ، من الكل الى الجزء. تتمثل العقبات الأولية في طريق الفهم في الأسئلة التي ظلت دونما اجابة خلال القراءة الأولى. ولأجل الاجابة عن هذه الأسئلة ، فمن المتوقع ان يعمد الجهد التفسيري الى تحويل العناصر الدلالية المعينة ــ تكون في بعض الحالات لم تزل غير معينة ــ الى كل مكتمل للمعنى على نحو مماثل للكل المكتمل للشكل الذي تمخّضت عنه القراءة الأولى. ان كون هذا الكل الدلالي قابلاً للعثور عليه فقط من خلال التبني الانتقائي للمنظورات ــ ولا يمكن الوصول اليه من خلال الوصف الموضوعي الظاهري ــ إنما يعود الى فرضية الانحياز التأويلية. ان هذه الفرضية رغم ذلك ، تخول النظر في الأفق اتأويلي الذي يكيّف عملية تكون العمل وتأثيره ، والذي يحدد الآن التفسير الحرفي للقارىء الحالي. اما إقرار هذا الأفق ، فهو مهمة القراءة الثالثة التاريخية.

أما الخطوة الثالثة ، فهي اكثر الخطوات ألفة بالنسبة للتأويل التاريخي ــ الفقهي الأدبي ، وذلك بقدر ما هي معنية بتفسير عمل ما ضمن فرضيات زمانه وتكوينه. غير ان المؤول التقليدي يعتبر القراءة القائمة على اعادة التركيب التاريخي هي الخطوة الأولى تحديداً ، حيث تعلق النزعة التاريخية عليها شرط التجرد التام للمفسر ، وكذلك تجرد وجهة نظره ، بهدف التمكن من استيعاب « المعنى الموضوعي » للنص على نحو أشد نقاءاً. ان وهم القول بالموضوعية لدى هذا المثال « العلمي » الأعلى قد أصبح اليوم واضحاً للجميع. غير ان تأويل الفقه اللغوي ــ الأدبي الكلاسيكي والحديث قد دأب بفعل سحر هذا المثال على منح الفهم التاريخي أسبقية على التذوق الجمالي (الذي نادراً ما تم التطرق اليه). لذلك فقد فشل هذا التقليد في التعرف على ان الطابع الجمالي لنصوصه لابد من توظيفه كفرضية تأويلية ، وذلك لأن ذلك الطابع الجمالي بالذات هو الذي يجعل الفهم التاريخي للفن عبر المسافة الزمنية ــ كجسر تأويلي تفتقده فروع المعرفة الأخرى ــ ممكناً. من جهة ثانية ، فان الفهم الجمالي والتفسير الحرفي يظلان معتمدين على الوظيفة الضابطة للقراءة القائمة على اعادة التركيب التاريخي.

www.attaweel.com

فمثل هذه القراءة تحول دون استيعاب النص القديم استيعاباً ساذجاً في إطار الأهواء والتوقعات الحاضرة للمعنى ، ومن خلال الفصل الصريح بين أفقي الماضي والحاضر ، فهي تسهم في انبثاق النص الشعري بشكله المتغير. ان البحث عن « الأخروية » ــ otherness ــ المسافة المتميزة ضمن حضورية العمل الأدبي ــ يتطلب قراءة قائمة على اعادة التركيب ، تستطيع البدء بالسعي نحو تلك الأسئلة (أسئلة صريحة في الغالب) التي شكل النص في زمانه جواباً عنها. غير انه لابد للمفسر التاريخي لنص أدبي من ان يدرك بان النص إنما « يجيب » عن مثل تلك التوقعات الشكلية المتعلقة بالمعنى على النحو الذي رسمته التقاليد الأدبية قبل ظهوره ، وعلى مثل تلك الأسئلة المتعلقة بالمعنى على النحو الذي طرحت فيه نفسها في عالم ــ الحياة التاريخي الخاص بالقراءة الأوائل له ، ان اعادة تركيب الأفق الأصيل للتوقعات من شأنها ان تتحول الى نزعة تاريخية إذا لم يعمد التفسير التاريخي الحرفي الى تحويل سؤال « ماذا قال النص ؟ » الى « ما الذي يقوله النص لي وما الذي أقوله للنص ؟ ». فعلى النحو الذي يتم في التأويل اللاهوتي والقانوني ، يجدر بالتأويل الأدبي ان ينتقل من الفهم عبر التفسير الحرفي الى التطبيق ، وحتى لو لم يؤدِ التطبيق الى فعل عملي ، فهو جدير بتلبية الرغبة المشروعة في قياس وتوسيع أفق تجربة المرء من خلال المرور بتجربة « الآخر » في سياق الاتصال الأدبي بالماضي.

إن التحليل الذي يقدمه رولاند بارث لعملية تلقي قصة من قصص إدغار آلان بو إنما يوضح عواقب الفشل في الفصل بين آفاق التأويل الثلاثة. تكمن قوة التحليل الذي يقدمه بارث في ما يقدمه من توضيح للطريقة التي يمكن بها للوصف البنيوي للمبدأ الروائي ــ الذي يشرح النص كمتغير لنموذج مسبق ــ ان يتم الانتقال به الى التحليل النصي « للدلالة » التي يتيح للنص ان يفهم كعملية ، كانتاج متواصل للمعنى ، أو بتعبير أكثر دقة ، كانتاج متواصل لامكانات المعنى. غير ان ضعف هذا التحليل إنما يكمن في ذلك الخلط الساذج بين الآفاق : لابد ان تكون القراءة ، وفقاً لتوجهها الخاص ، مباشرة ولا تاريخية.. مع ذلك فهي لا تتحقق إلا عبر « قارىء عملاق » يمتلك معرفة شاملة بالقرن التاسع عشر على نحو يدعو للثقة ، ويركز في سياق التلقي

www.attaweel.com

على الفقرات التي تتضمن قوانين ثقافية ولغوية يمكن التعرف عليها وإحالتها. لا يستطيع المرء هنا ان يتحدث عن تشابك التفسير مع عملية الملاحظة الجمالية ، ذلك لأن الأخيرة لا يمكن ان تشكل غير قانون واحد بين جملة من القوانين الأخرى (القانون العلمي ، البلاغي ، الترتيب الزمني ، وقانون المصير.. الخ). هكذا تظهر قراءة لا هي تاريخية ولا جمالية ، وإنما هي قراءة ذاتية وانطباعية. وفي الآن ذاته ، فقد افترض بهذه القراءة ان تخرج بنظرية ان كل نص هو في حد ذاته شبكة من النصوص ــ غير متناهٍ لتداخل نصي عائم على نحو حُـرّ في « صراع البشر والعلامات ».

غير ان التأويل الأدبي ــ الذي لم يكن من قبيل المصادفة ان يعتبره بارث بانه « قانون ملغز » ــ لم يعد معنياً بتفسير النص على نحو يؤدي الى الشكف عن حقيقة واحدة مختفية في داخله. فهو في معارضته لنظرية النص التعددي ــ Texte Pluriel ــ وعرضه « للتداخل النصي » ــ Intertextuality ــ كانتاج غير محدد واعتباطي لامكانات المعنى ، والتفسيرات التي لا تقل اعتباطية ، فان التأويل الأدبي يقدم اليوم فرضية ان عملية التجسيد التاريخية المطردة لمعنى الأعمال الأدبية إنما تتبع « منطقاً » معيناً. يعمل هذا « المنطق » على تسريع تشكل وتحويل الشرعة الجمالية ، كما يتيح الحال ، ضمن عملية تغير الآفاق التفسيرية ، للتمييز بين التفسيرات الحرفية الاعتباطية ، وتلك المتوفرة عن طريق الاجماع العام ، بين التفسيرات الحرفية التي هي مجرد تفسيرات أصيلة ، وتلك التي يمكن استخلاص معايير مشتركة منها. ان المبدأ الأساس الذي يدعم هذه الفرضية لا يمكن ان يوجد إلا من الطابع الجمالي للنصوص ، الذي يتيح المجال ، بصفته مبدأ منظماً ، لسلسلة التفسيرات الخاصة بنص أدبي معين ان تختلف في تفسيراتها الحرفية ، وان تظل رغم ذلك متفقة ازاء المعنى المجسد. يمكنني في هذا المجال ان استذكر محاولة التفسير التعددي لقصيدة ابولينير « الشجرة » التي جرت في الندوة الثانية « لجماعة الشعر والتأويل ». فمن الواضح ان ما تبناه مختلف القراء من ابتعاد معين عن القصيدة قد أتاح الفرصة لظهور ملاحظات جمالية مختلفة ، كما كان لابد لكل تجسيد محدد للدلالة ، ان يتجاهل التفسير الآخر الذي لا يقل انسجاماً. غير ان الاكتشاف

www.attaweel.com

المدهش بان التفسيرات الفردية لم تناقض بعضها البعض رغم اختلافها ، قد قاد الى نتيجة ان الحصول على توجه توحيدي جمالي للفهم القائم على الملاحظة ضمن أفق القراءة الأولى ، هو أمر ممكن حتى بالنسبة لمثل هذا « النص التعددي ».(٤)

قد يعترض المرء قائلاً بان القصيدة الحديثة بعد بودلير إنما توفر دليلاً على الكل الآسر ليس من خلال القراءة الأولى ، وإنما لدى اعادة القراءة فقط. فبعد اجراء التغييرات اللازمة ، تتفتح القصيدة القديمة ، أو القصيدة التي تنتمي الى ثقافة اخرى ، للفهم الجمالي. غير ان ذلك لا يتم إلا بعد ان يكون الفهم التاريخي قد أزاح العقبات عن طريق التلقي ، موفراً بذلك امكانية الملاحظة الجمالية للنص الذي لم يكن التمتع به من قبل ممكناً. ان هذه الاعتراضات هي في الواقع اعتراضاتي الخاصة. ولذلك سوف استخدمها من أجل توضيح نقطة اخيرة.

إن أسبقية الملاحظة الجمالية في ثلاثية التأويل الأدبي ، لا تتطلب الأسبقية الزمنية للقراءة الأولى بقدر ما تتطلب « أفقاً ». يمكن الحصول على هذا الأفق المتشكل من الفهم القائم على الملاحظة من خلال اعادة قراءة النص أو بمساعدة الفهم التاريخي. فالملاحظة ليست قانوناً عالمياً يتمتع بالمصداقية الأزلية. فهو ، شأن مجمل التجربة الجمالية ، إنما يرتبط بالتجربة التاريخية على نحو وثيق. لذلك فان الطابع الجمالي للنصوص الشعرية المنتمية للتقاليد الغربية لا تقدم إلا نقاط انطلاق توجيهية من أجل تفسير النصوص التي تنتمي لثقافات اخرى. ومن خلال الانجازات الثلاثة للعملية التأويلية ، لابد للتفسير الأدبي من تعويض واقع ان الملاحظة الجمالية ذاتها خاضعة للتغير التاريخي. وبذلك ، يصبح بمقدوره الحصول ، متجاوزاً بذلك الفهم الجمالي ، على فرصة توسيع معرفته التاريخية ، ومن خلال طبيعته التطبيقية غير المقيدة ، قد يكون ممكناً له ان يطور وسيلة تصحيحية للتطبيقات الأخرى التي تخضع قراراتها وأفعالها لضغط ظرفي.

www.attaweel.com

هوامش

(١) يستغل جوس في هذه المقالة التمييز القائم في اللغة الالمانية بين التفسير Interpretion — و Auslegung — ومشتقاتها فيستخدم الأولى كمصطلح عام جمعي لفعالية القراءة ومحاولة فهم نص ما ، بينما يستخدم الثانية كمصطلح اكثر تحديداً من اجل التفسير الدقيق — exegesis — والاستخلاص — explication لذلك عمد مترجم المقالة من الالمانية الى الانكليزية الى ترجمة مصطلح Auslegung الى — exegesis.

(٢) في مقدمة لكتابه « اللغويات والتاريخ الادبي » سعى لبوسبيتزز الى شرح منهجه الاسلوبي عبر الدائرة التاويلية. غير ان النظرية الضمنية لتطبيقاته التفسيرية — غير منهجية وغير قابلة للتقليد — تتجاوز استعداداته التاويلية الهامشية.

(٣) « إن الأسلوب القديم للتفسير كان اسلوباً ملحاً ولكنه كان محترماً. فقد عمد الى ايجاد معنى آخر فوق المعنى الحرفي. اما الأسلوب الحديث للتفسير فهو ينقب ، ويحطم ، انه « ينبش » خلف النص من اجل العثور على النص الخفي ». (شتراوس ، ١٩٦٦).

(٤) من اجل تفسير ملموس ، وحكم على نوعية القصيدة ، لا يكفي توفير مبدئه البنيوي ووصف التكنيك الشعري لابولينير. ان سلسلة من الاشياء الغامضة لا تشكل كلاً آسراً. إذا كان هذا الكل ، وفقاً للتكنيك الذي تم بناؤه به ، يدعو اكثر فاكثر الى التفسير ، فان الآخر ، مع ذلك ، ليس اعتباطياً في تفاصيله ، كما انه ليس متحرراً من التوجه الاساسي الذي يتاكد من خلال بناء النص. فالقراءة الأولى توفر هذا الطابع القوي من خلال الإيحاء بالإيقاع. لابد للتفسير من ان يتناول هذا الوسط الذي تتحرك فيه القصيدة » (ديتر هينريش).

www.attaweel.com

(١٣)

اسم وطبيعة النقد

مونرو بيردسلي

انّ نقول ما هو النقد لا يعني ان نعد قائمة بمختلف النشاطات التي يمارسها النقاد الأدبيون. فالسؤال إنما يدعو الى توضيح الوظائف والمسؤوليات وليس الى إعداد بحث سوسيولوجي. (إذا ما بدت هذه الملاحظة رعوية فلتكن تذكيراً ذاتياً لنفسي : فقد قررت ان أحذر التشوش الذي يبدو انه ما زال يبحث عن ضحاياه .) أو ، ولأجل السهولة التي لا تخلو من المخاطرة ، إذا ما اتحنا لأنفسنا بين حين وآخر أن نشير لما يفعله الناقد. فيجب ان لا يغيب عن بالنا اننا إنما نتحدث عن ناقد نموذجي ، لذلك ، وعلى نحو معياري ما ، يكون السؤال ، ما هي المهمات المركزية والأساسية للناقد ، حيث تكون المهمات الأخرى ثانوية وتابعة ، وحيث تكون تلك المهمات متميزة واضطرارية ؟ فيكون النقاد الأدبيون بحكم طبيعتهم وتربيتهم ، هم الأكثر تهيؤاً لادائها ، فلا تكون هذه المهمات موكلة لغيرهم ، رغم رغبة الآخرين فيها. من جهة ثانية ، لابد من وجود صلة واضحة بين ما يفعله الناقد النموذجي ، وما يفعله النقاد العاديون حقاً.

لا يمكننا بالطبع ، ان نحول دون مغريات توسيع مصطلح « النقد الأدبي » لكي يشمل كافة أشكال الحديث حول الأعمال الأدبية ، رغم اننا قد نأسف لذلك. هناك العديد من الفوارق المهمة التي تتطلب تعييناً ، والقليل جداً من المصطلحات المتوفرة لكي يتم تعيينها بها على نحو واضح وملائم. واعتقد بان لدينا استعمالاً أفضل لهذا المصطلح بالذات. احد مبادىء تصنيف الحديث حول الأعمال الأدبية إنما يمتّ بصلة للتمييز البراغماتي : لمن يتوجه الحديث بدرجة رئيسة ؟ (أضع

www.attaweel.com

هنا كلمة « رئيسة » نظراً لاحتمال وجود آخرين ممن يسترقون السمع أو يسمعون مصادفة، ويجنون بعض الفائدة.) هنالك أولاً ذلك الحديث ذو الطابع اللا شخصي الذي يتوجه للناس عامة ، أو يخاطب فئة اجتماعية معينة. أضع في هذا الصنف كلاً من التاريخ الأدبي وسيكولوجية القارىء وسوسيولوجية الكاتب وأنواعاً اخرى من الحديث العلمي وشبه العلمي. وإذا ما كان مثل هذا الحديث اللا شخصي لا يرقى ، كما يجادل البعض ، الى مرتبة العالمية الحقيقية التي يرمي اليها بحكم طابعه ، أو يدعي بها ، بل يطوق جمهوره بقيود الطبقة أو العنصر ، فهو مع ذلك حديث الى واحد معين بمقتضى وظيفة اجتماعية معينة ، أو بسبب ارتباطه بممارسة اجتماعية معينة. هناك ثانياً ذلك النوع من الحديث الذي يتوجه بشكل رئيس الى الفنان الأدبي ، بغرض تقديم المساعدة أو المشورة حول عملية خلق الأعمال الأدبية. وحين تتخذ هذه المشورة ، المطلوبة أو غير المطلوبة ، شكل توصيات معينة لتحسين عمل ما ، فقد نطلق عليها صفة « الارشاد » ــ Counseling ــ وإذ تتخذ شكل التدريب على المهارات العامة التي يُراد إشراكها في عملية خلق العمل الأدبي ، فقد نطلق عليها صفة « التأهيل » ــ Coaching ــ أو « التثقيف الفني » ــ Art Education ــ على نحو تقني. وهناك ثالثاً ذلك الحديث الذي يتوجه بشكل رئيس الى القراء ، الى جمهور قابل للتحول الى جمهور قارىء. وغرض هذا النوع من الحديث هو مساعدة هؤلاء القراء على اكتشاف ما هو جدير بالاهتمام ، والتوصل الى تثمين معقول لقيمته. حين تأخذ مثل هذه النصيحة شكل تدريب على المهارات التعميمية المطلوبة من أجل فهم الأدب والتمتع به ، فقد تكون شكلاً من أشكال « التثقيف الجمالي » ــ Aesthetic Education ــ ، وحين تكون خاصة بعمل معين ، فقد تكون « نقداً » ــ Critcism.

رغم ان هذا التوجه الفكري قد لا يكون مثيراً على النحو الذي تتصف به تلك الحكايات الأكثر صدى التي تحكى في هذه الأيام عن طبيعة النقد الأدبي ، فمن المعقول ، كما يبدو لي ، ان نعتبر النقد الأدبي نوعاً من أنواع النقد بشكل عام ، نمطاً من أنماط الحديث المتفشية في نشاطاتنا الجادة والضرورية للعقلانية في ممارسة الحياة. فان نحيا إنما يعني اننا نختار ، وان نحيا بطريقة إنسانية

www.attaweel.com

تامة إنما يتضمن محاولة اتخاذ خيارات عقلانية ، أي الاختيار لأسباب جيدة. وهذا يتطلب بدوره الحكم على ما هو افضل أو أسوا ضمن مجال من البدائل ، وإدراك الأسباب التي تجعل شيئاً ما افضل او أسوا من غيره. ورغم ما تتضمنه مثل هذه الملاحظات من ابتذال ، فمن النادر ما يتم النظر في أسبابها في مناقشات النقد الأدبي كما اعتقد. فحينما يكون هناك اعتراف ما « بنوعٍ ما » من الأشياء أو الوقائع ، تجابهنا الحاجة الى التقويم والتثمين. وفي ضوء هذه التجريدية الفائقة ، لا تختلف القصائد عن الثلاجات والنواب أو التعديلات الدستورية ولاعبي التنس والمؤسسات والقطط.

تُثار أسئلة هامة حول حدود مثل هذه الأصناف القابلة للنقد. يربط فرانسيز سبارشوت مثلاً بين مفهوم النقد ومفهوم « الاداء » ــ Performance ، ويقول بان الآراء هو الذي يتم نقده دائماً : « هناك نقاد للرسم ، ولا يوجد نقاد لغروب الشمس ، هناك نقاد للموسيقى ولا يوجد نقاد لأغاني الطيور. لا أقول بانه لا يمكن وجود مثل هؤلاء النقاد ، غير ان الواقع يقول بانهم غير موجودين... وقد « ينتقد » المرء الطقس في يوم ممطر ، غير ان مثل هذا الانتقاد لا يصبح أكثر من تعقيب مناوىء إلا إذا اعتبر الطقس ضمنياً بانه أداء من اداءات جوبيتر بلوفيوس ».

سوف لن أتوقف لمناقشة اطروحة سبارشوت ، رغم انها معقولة الى درجة تستحق فيها النفي. تنطلق هذه المعقولية من اعتبار النقد عملية إرشاد : فنحن لا نستطيع تقديم توصيات على غرار « اقترح حذف الفقرة كذا أو كذا » ، أو « هذا عمل متقن ، فليبق على ما هو عليه ولا تغير فيه شيئاً » ، إلا بشأن ما يتم تشكيله من قبل كائنات عاقلة.

وإذا ما افترض بان التعقيبات المناوئة (أو المجاملة) ليست نقداً ، فسوف نلاحظ في الحال ان ما يحول التعقيب المناوىء حول الطقس الى نقد لا يكمن في افتراض ان الطقس نتاج عمل مقصود وإنما في شيء آخر. فعدم وجود نقاد للشمس ، بمعنى عدم وجود أشخاص متخصصين في هذا النوع من الأحكام ، له ما يكفيه من الأسباب ، وهي في بعضها أسباب اقتصادية حيث يتعذر على المرء ضمن نظامنا ان يحصل على وسيلة عيشه بذلك. وهي في بعضها الآخر أسباب

www.attaweel.com

جمالية ، حيث لا يوفر صنف غياب الشمس مجالاً للنقد على النحو الذي يوفر صنف الرسوم. أما نقاد أغاني الطيور ، فهم موجودون حقاً ، رغم قدرتهم وقد يجد مَنْ يقرأ كتاب تشارلس هاردتشورن انه يتضمن نقداً رفيع المستوى لأغاني الطيور.

من المسلم به ان نقد الشعر يختلف عن نقد الثلاجات والنواب. غير ان ما يشترك فيه هذان النوعان من النقد ، هو الانهماك في « شرح » الأسباب التي تجعل شيئاً ما جيداً وآخر رديئاً . فهو يتضمن اكتشافاً ـــ بمعنى الحصول على معرفة ، وبالمعنى الاكثر قدماً والمتمثل في بيان أو تعريف الآخرين ـــ حول كيفية إسهام بعض الخصائص المنتخبة في جعل الشيء جيداً أو في التقليل من جودته. فهذه الخصائص هي مزايا وعيوب ـــ أرضية للمديح أو الذم. وكما قال هيوم ـــ David Hume ـــ « لا يمكن للنقد الذي لايغوص في التفاصيل ، ولا يمتلىء بالأمثلة والاستشهادات ، ان يكون مفيداً » ، فان ما يجعل النقد قابلاً لتوفير المعلومات ، وللتمييز والتنور هو تلك القدرة على تحديد المزايا والعيوب. وهو عمل أشد صعوبة من مجرد الاستحسان أو الاستهجان. وإذا ما لجأت الى استخدام مصطلح « التخمين التحليلي » ـــ Analytical Appraisal ـــ لهذا الانشغال النشط بالخصائص المرغوب فيها أو غير المرغوب فيها ، فأنا إنما ادعي بان التقويم التحليلي هو العنصر المميز والأساس للنقد في أي مجال من مجالات تطبيقاته.

رغم اننا معنيون هنا بما وراء النقد ، وليس بالنقد ، فقد تكون تحديدات هيوم ملائمة بدرجةٍ ما ، ولذلك سوف أعمد الى التقاط مثل من بين أمثلة عديدة ، وبشكل خاص مما كتبه إيرفينغ هاو ـــ Irving Howe ـــ حول وليم فوكنر قبل عدة سنوات في « الجمهورية الجديدة » ـــ The New Repulic ـــ : « تتضمن [قصة] « قداس من أجل راهبة » بعض التواصل العاطفية المتقنة ، غير انها ما تلبث أن تنحدر في الأجزاء المحورية ، « والتي قصد بها بوضوح ان تكون درامية » ، الى مستوى التقديرية الجامدة. أما « الحكاية » التي تحتل في أعمال فوكنر مكانة شبيهة على نحوٍ ما بمكانة « بيير » عند مولغيل ، فهي « رفيعة في فكرتها » ، غير انها غير متناسقة وجوفاء في التنفيذ ».

www.attaweel.com

أرجو أولاً أن يكون هناك اتفاق على ان ما سبق هو « نقد » ، رغم طبيعته المتناثرة. غير انه ليس « عملاً نقدياً » بمعنى انه لا يشكل مقالة نقدية وافية لأي من تلك الروايات. فهو لا يتضمن أية أحكام دقيقة وظاهرة لرواية من الروايات بأسرها ، رغم إمكان استنتاج من هذا المقطع الصغير ان هاو يعتبر « قداس من أجل راهبة » افضل من « الحكاية ». تشكل بعض التفاصيل ، رغم قلتها ، نماذج من « التقويم التحليلي ». وبمعزل عن الجمل القصدية التي وضعتها بين أقواس ، يمكن لنا استخلاص الافتراضات الآتية : (١) ان « قداس من أجل راهبة » قد تكون جديرة بالقراءة لأنها تتضمن بعض الفواصل العاطفية المتقنة. (٢) هي ليست ممتازة حقاً لأنها تتحدر في أجزائها المحورية الى مستوى التقريرية الجامدة ولذلك فهي تفتقد الانفعالية الدرامية. (٣) « الحكاية » رواية هزيلة لأنها غير متناسقة وجوفاء. بمستطاعنا المطالبة بالمزيد من « التقويم التحليلي » : فأنا أود أن أعرف بوساطة الأدلة ، ما هو نوع ذلك الجمود أو عدم التناسق أو الطبيعة الجوفاء ، وما هي التفاصيل التي تدل على تلك الخصائص. مع ذلك ، فان هذا المقطع يبدو بهذا القدر الذي يذهب إليه ، انه نقد. ان ما يدلنا على « النقد » هو ما يمكن أن نسميه « الشرح المعياري » ، بمعنى انه يخبرنا (ولو على نحوٍ ناقص) لماذا يعتبر هذا العمل جيداً أو رديئاً ، وعلى أي نحوٍ هو رديء أو جيد.

لقد أشرنا الى بعض الأشياء التي يمكن نقدها ــ واعتقد ان مقطع هاو شبيه بالمقاطع المماثلة التي تُكتب بشأن الثلاجات والنواب وغيرهما ، باستثناء ان العيوب والميزات قد تختلف. يجب علينا ان نلاحظ بان هناك ثلاثة أنماط متباينة للنقد. وان كل نوع منها هو أكثر ملاءمة لشيءٍ معين أكثر من غيره ، رغم ان اخضاع بعض الأشياء لأكثر من نمط نقدي واحد أمر ممكن.

فالنقد الذي نعثر عليه في مقطع هاو إنما ينم عن نمطه الخاص (على نحوٍ ضمني) وذلك بفضل المفاهيم التي يوظفها : العاطفية ، الدراما ، عدم التناسق. فهو نقد جمالي ــ Aesthetic Criticism ــ لأنه يعبر عن الاهتمام في نوع التجربة التي يمكن الحصول عليها لدى قراءة هذه الروايات. نحن لسنا بحاجة في هذا المجال ، الى بذل جهد للحصول على تشخيص دقيق وصحيح للنقد الجمالي أكثر

www.attaweel.com

مما سأورده هنا : انه يسعى الى اقتناص وعرض خصائص العمل التي قد تدعم أو تقلل قدرة العمل على منح القارىء تلك التجربة المرجوة من تلك الخصائص. هكذا يتميز النقد الجمالي عن اشكال النقد المتعددة الأخرى : الأخلاقي ، السياسي ، الاقتصادي ، البيئي ، التكنولوجي وغير ذلك. ان محاولة فرز النقد بهذه الطريقة إنما تقود الى العديد من المشاكل النفسية ، وسوف يتم توضيح ذلك بصورة موجزة . يمكن لنا تمييز عدد من الاهتمامات المختلفة التي قد نعيرها لشيءٍ ما ، أو لأحد جوانب شيء ما ــ لنقل طعم الطعام كشيء متميز عن قيمته الغذائية. تعكس الأنماط النقدية المختلفة هذه الاهتمامات أو وجهات النظر المتعددة. غير انه لا يمكن تطبيق هذه الأنماط كافة على رواية من روايات فوكنر ، ولكنني قد أتساءل : هل يمكن الحكم عليها وفقاً لتأثيرها البيئي ، أو لدورها في تأمين سلامة المرور ، أو لفاعليتها الطبية ؟ ولكننا قادرون بالتأكيد ان نطبق النقد الجمالي عليها. وبما ان الرواية عمل أدبي ، لذلك يستحيل استبعاد هذا النمط النقدي بحجة انه غير ملائم. لا أقصد التقليل من شأن المشاكل النفسية الكامنة على مقربة من كل ذلك ــ بل ان بعض هدفي هو التأكيد عليها ، وذلك لاعتقادي باننا سوف نحصل على اجابات افضل عن سؤال « ما هو النقد ؟ » إذا ما تذرع أولئك الذين يحاولون الاجابة بالصبر والفطنة في تعاملهم مع هذه المشاكل تعاملاً جدياً. لا يمكن القول بأية حال ان هناك صلة بين مفهوم الفن ومفهوم الجمالية وكفى ، بل ان هذه الصلة ليست خالية من الخلاف الحاد. غير انه إذا كان هذان المفهومان غير قابلين للتعريف بوساطة المصطلحات نفسها ، ولو ان أصناف الأعمال الفنية وأصناف الأشياء الأخرى ذات الأهمية الجمالية لا تلتقيان ، فهناك رغم كل ذلك رابط حميم بينهما. لذلك هناك جواب مغرٍ عن سؤالنا الاستهلالي ، هو ان النقد الأدبي هو النقد الجمالي للأعمال الأدبية.

لا يمكن تحدي هذا الطرح بحجة انه فضفاض جداً ، حتى لو أخذنا بسلسلة طويلة من التجارب التي يفترض بانها جديرة بالاهتمام بسبب ما تمتع به من صفات مميزة. غير انه قد يبدو ضيقاً جداً في نظر أولئك الذين يعتبرون الأدب احد تلك الأصناف النادرة ، رغم امكاناتها المنطقية ، التي تتمتع بحقوق ــ بل والتزامات ــ اخضاعها لنمطين متمايزين من أنماط النقد ، تبرز الآن

www.attaweel.com

مسألة قديمة جديدة بالاهتمام. فلنفترض باننا إنما نهتم بعمل أدبي معين بسبب ما قد نتعلمه منه ــ ما يمنحنا من معرفة وفهم ــ بشأن انفسنا والعالم. ولا يجدر ذم أو إحباط الرغبة في التعلم ، كما لا توجد أية عبثية جلية في عملية البحث عن الحقيقة حتى في الروايات التخيلية. فالحقائق والاستشفافات المعمقة عديدة الأنواع ، وقد نضم اليها الحكمة « الأخلاقية » حيثما يتم العثور عليها. لنقل إذن ، ان الحكم على عمل أدبي (أو أي شيء آخر) وفقاً لما يتمتع به من قدرة على تعليمنا أشياء لم نعرفها من قبل ، أو على مساعدتنا في الحصول على بعض الحقيقة ، إنما يعني اننا قد اخضعناه للنقد المعرفي ــ Cognitive Criticism ــ.

لنأخذ مثلاً آخر هو مقطع آخر من مقالة هاو التي كُتبت بمناسبة صدور المجلد الثالث والأخير « القصر » من ثلاثية « سنوبس » لفوكنر ، « فهو إذ يذكر الحادثة التي يتم فيها ابعاد سنوبس عن الحملة الانتخابية بتسليط مجموعة كلاب عليه بعد إيهامها بان سنوبس هو الغابة المفضلة التي يأوون اليها ، يقول هاو : « تشكل الحادثة إساءة لمضمون الثلاثية ، حيث توحي بان خطر السنوبسية إنما ينهزم بسهولة أمام فطنة ــ اتكليف الريفية ــ وهو افتراض كانت جملة المادة السابقة تشكك فيه تشكيكاً قوياً ، والذي لابد له إذا ما صدقناه ، ان يقنعنا بان الخطر المتجسد في السنوبسية يجب ان لا يؤخذ على هذا النحو من الجدية الذي انصب كل ثقل الثلاثية على التأكيد عليه.». يتمثل النقد الجمالي هنا في التهمة القائلة بان هناك تعارضاً بين اطروحتين ضمنيتين ــ إذا كان هذا التعارض قابلاً لأن يجعل تجربتنا مع الثلاثية ككل ، أقل « تماسكاً ». غير ان الاتجاه الرئيس لهذا النقد هو النقد المعرفي. فعملية الغوص في طبيعة الشر المتجسدة في السنوبسية القوية ، وهو ما أوحى به الجزء الأعظم من الرواية. قد أضعفت وغيبت بفعل تلك النكتة ، حيث كان من شأن الرواية ان تكون على نحو افضل لو لم تتضمن هذه النكتة ، وفقاً لوجهة النظر المعرفية. (لا أقصد هنا دعم نقد هاو. فسواء كان هذا النقد مبرراً أَمْ لا ، فهو يقوم هنا بدور نموذج).

وكما يوضح هذا النموذج ، يندرج القسط الأعظم من المناقشات النقدية

www.attaweel.com

للمضامين الفكرية والآيديولوجية في الأعمال الأدبية ، ضمن صنف النقد الجمالي الذي يعمد أساساً الى تقويم النص وفقاً للتجربة التي يوفرها ، والذي لا يفترض ان افكار فوكنر ، مثلاً ، حول الشر هي افكار صحيحة أو خاطئة ، عميقة أو سطحية ، منيرة أو خادعة. غير انه يمكن ، وكما يبين النص المذكور كذلك ، ان نعثر على النقد المعرفي وعلى نحو مستقل عن أية اعتبارات جمالية ، فالطبيعة الخاصة التي يتميز بها الأدب عن الفنون الأخرى كافة ، إنما تجعل النقد المعرفي وثيق الصلة بالموضوع دائماً ــ حيث لا يبدو أبداً ان سؤالاً حول جودة عمل ما ، بصفته حاملاً للمعرفة أو مصدراً للرؤية الثاقبة ، أو حول الخصائص الكفيلة بتوفير أو اضعاف القدرة المعرفية ، هو سؤال في غير محله ، من المؤكد ان قسطاً كبيراً من الحديث الذي يتداوله نقاد الأدب هو نقد معرفي. وهناك تقليد عظيم لدينا ، هو تقليد وضع التعليم في مرتبة واحدة مع الإمتاع كغاية للابداع الأدبي. لذلك هناك ما يبرر توسيع الأطروحة التي قدمتها اعلاه : يمكننا القول : ان النقد الأدبي هو النقد الجمالي أو المعرفي للأعمال الأدبية.

رغم إصراري السابق على عدم الخلط بين الأشخاص وأدوارهم ، فان نظرة الى النقاد وكذلك الى النقد قد تلقي بعض الضوء على المشكلة التي نواجهها الآن ، وهي فيما إذا كان علينا أن نتبنى التقرير الأكثر اتساعاً أو ضيقاً في النقد الأدبي. فالتقرير الأكثر اتساعاً لا يضطرنا ، بل يشجعنا ، على إفساح المجال للناقد كي يمارس النقد الجمالي والنقد المعرفي معاً. ويمكن لهذه المهمة المزدوجة ان تكون معقولة إذا ما تم القيام بإحدى الوظيفتين الأساسيتين الخاصتين بالنقد المعرفي ، وهي الوظيفة المتعلقة بالعثور وبأقصى دقة ممكنة على ما يتضمنه العمل الأدبي ضمنياً من اطروحات فلسفية أو دينية أو أخلاقية أو سياسية أو غير ذلك.

ليس صعباً تكوين فكرة عامة ، غير ان ما يثير الاهتمام بل ما هو هام حقاً في ذلك ، هو العثور على المعاني الضمنية الدقيقة والمحددة. ما المقصود مثلاً بتلك الحادثة العرضية الخاصة بالحصان المنقط في رواية « القرية » ؟ وما هو نوع الشر المتمثل في سنوبس ؟ وما هو الموقف الضمني للراوي ازاء حادثة « البغل في الزريبة » في رواية « المدينة » ؟ فهذه المهمة إنما تتطلب مهارات ومواهب

www.attaweel.com

الناقد الجمالي ، وهي مهارات ومواهب متوافرة لدى الناقد الجمالي بالفطرة والممارسة. أما الوظيفة الثانية للنقد المعرفي ، فهي إصدار حكم الحقيقة أو القيمة المعرفية للأطروحة حالما يتم اقتناصها. فإذا كانت ثلاثية فوكنر تقول شيئاً ما عن الشرّ ، أو توجهنا نحو رؤية الشر برؤية معينة ، فلابد من التساؤل فيما إذا كنا أمام نظرة مشرقة ومضيئة أو أمام نظرة زائفة ومشوهة للحياة او الطبيعة البشرية. لا افترض بان النقاد الأدبيين مدربون تدريباً خاصاً للتعامل مع مسائل الشر الفلسفية أو الدينية — أو مع أي من العقائد الأخرى التي قد تظهر في النصوص التي يدرسونها. فقد يُتاح بالطبع للمرء ان يعرف الكثير عن هذه الأشياء ، وان يكون قادراً على تقويمها تقويماً صحيحاً وعميقاً ، غير ان الناقد الجمالي الجيد لا يكون بالضرورة ناقداً معرفياً جيداً.

مع ذلك ، هناك مشاكل عملية في توزيع الأدوار والحصول على الاداء المسؤول في هذه الأدوار : فلابد لاهتمامنا ان يكون أكثر تجريدية. بما ان كافة الأعمال الأدبية قابلة للنقد الجمالي ، بينما هناك بعض الأعمال التي لا يمكن نقدها نقداً معرفياً بسبب انها لا تتضمن أية تأملات ضمنية عامة حول الطبيعة البشرية أو المجتمع أو الكون ، لذلك يبدو ان النقد الجمالي يتمتع بأولوية خاصة في مجال النقد الأدبي. وبما ان النقد المعرفي المعقول للأعمال الأدبية يفترض مسبقاً ان بعض النقد الجمالي قد تم القيام به ، وبانه قد تم فهم العمل ، فان النقد الجمالي يبدو ثانية بانه النوع الأساسي. فالناقد الذي يقدم نقداً جمالياً لعمل أدبي ما ، إنما يؤدي عمله على نحو معترف به ، حتى ولو كان غير قادر أو غير راغب في تقديم أي نقد معرفي ، أما ذلك الشخص الذي يتحدث عن الأعمال الأدبية ولكنه لا يقدم أي نقد جمالي ، بل يهتم فقط بالحقيقة والزيف ، بالممكن أو غير الممكن ، بالمحتمل والمستحيل ، بالأفكار الضمنية ، فهو يقوم بوظيفة اجتماعية عظيمة الفائدة ، ولكنها وظيفة الفيلسوف أو المعلق الاجتماعي أو الواعظ أو السياسي. لا أنكر — بل أؤمن إيماناً قوياً — انه لابد من ان يكون هناك نقد معرفي للأدب ، وإلا فان العمل الأدبي يفقد جزءاً حاسماً من قيمته. غير ان ما يبدو لي على نحو واضح هو حصر استعمال مصطلح « النقد الأدبي » كمرادف للنقد الجمالي فقط. أو ان يتم توسيعه على نحوٍ غير سيء له ،

www.attaweel.com

بحيث يشمل أشكال حديث أخرى ذات صلة بهذا التناول.

هناك بالطبع الى جانب النقد المعرفي ، نشاطات متعددة أخرى ، حيث ينخرط الناقد الحقيقي فيها على نحوٍ مفيد ومبرر. فهو قد يكتب حول عمل ما بطريقة تساعد على جعله أكثر وضوحاً بالنسبة للقراء ــ خاصة إذا كان في قوله ما هو جديد تمام الجدة وغير مألوف ويمكن جعله مألوفاً (رغم خطورة التمادي في ذلك) بتفسيره ووضعه ضمن إطار التاريخ الأدبي المحلي. كما يمكن للناقد ان يثري طاقة عمل أدبي معين ــ لنقل رواية من روايات فوكنر ــ وذلك بإثبات إمكان استنباط أنماط جديدة من المعاني من خلال مقارنة العمل بأعمال أخرى للكاتب ذاته. وقد يستطيع لفت الانتباه الى عمل جيد ظل مهملاً (شريطة ان لا ينتهي الى حرف الانتباه عنه) بتوفير معلومات منتقاة عن حياة المؤلف والظروف النفسية والاجتماعية التي مارس فيها الكتابة. وقد يتحدث عن أعمال فردية على نحوٍ يؤدي الى دعم مؤسسة الأدب ويعزز « فكرة » ان الأدب عنصر حيوي في الحياة البشرية والثقافية ، حيث يشكل هذا التوجه الأخير مسؤولية باقية سواء أتمَّ الوعي بها أَمْ لا.

غير انني اعتقد بان كل هذه النشاطات ثانوية. فهي لا تخلق ناقداً رغم انها قد تسهم في جعل الناقد ناقداً جيداً . ان ما يكمن خلف كل النشاطات ويعتبر أساسياً بالنسبة لطبيعة النقد الأدبي ، هو تلك العلاقة الحميمة والمتميزة بشكل خاص ، التي تربطها بالأعمال الأدبية ، والتي تتمثل في النظر الى هذه الأعمال بحكمة وتعاطف من خلال وجهة النظر الجمالية.

www.attaweel.com

(١٤)

الثقافة الأدبية : أو ، لماذا نحن الآن بحاجة الى ثلاثة أنواع من النقد

وين سي. بوث

« ليس النقد ، كما لم يكن في يوم ٍ ما ، فرعاً معرفياً مستقلّاً يسهم الكتّاب المتعاقبون إسهامات جزئية فيه ولكنهم لا يقدمون ابداً ما يشكّل تغطية مرضية شاملة له ، بل هو اقرب ما يكون الى مجموعة من « الأطر » أو « اللغات » المتمايزة وغير المتشابهة ، التي يتخذ اي تساؤل يُثار في اي منها ، كالتساؤل حول البناء الشعري ، معنىً مختلفاً بالضرورة ، وتكون الاجابة المقدمة مختلفة في طبيعتها ومعناها عن الاجابات والمعاني المقدمة ضمن اي من اللغات النقدية المنافسة الاخرى ».

ر. س. كرين

R. S. Crane

ما هو النقد ؟ يفترض طرح هذا السؤال توفر القدرة في العثور على جواب له ، أي جواب. وقد اقترح للسهولة ان أفضل جواب هو الجواب الموجود في كتابي « الفهم النقدي » ـــ الذي يتضمن اجابة معقدة تم بذل جهد كبير من أجل ان تكون مرضية للجميع وعلى نحوٍ قاطع. غير انه وقبل ظهور أي مراجعة لهذا الكتاب ، فانني اعرف مقدار فرص النجاح لتلك الاجابة. ولذلك ،

www.attaweel.com

فقد اقول بان مجموعة المقالات الحالية قد توفر تعريفاً ظاهرياً ، تعريفاً جميل التعددية بحيث يمكن القول : حسن ، هذا هو النقد ، ولكن ، ما هذا ؟ ان المشكلة القائمة لا تكمن فقط في ان بعض المقالات قد تعمد الى الغاء كل المقالات الأخرى ، وإنما أيضاً في ان هذه المجموعة من المقالات بأسرها لا تتضمن آراء اخرى كان يمكن ان تكون ضمنها لو ان نقاداً آخرين قد تمت دعوتهم للإسهام في هذه الحفلة الطقوسية.

ما هو النقد إذن ؟ النقد ليس شيئاً محدداً ، ليس شيئاً واحداً ، ليس مجموعة من الأشياء. ومن الناحية التجريدية ، فهو ليس « شيئاً » يمكن إدراكه الآن أو كهدف في المستقبل. ورغم اننا قد دفعنا تلقائياً الى التفكير بهذا المصطلح وكأنه يدل على هوية جماعية معينة شأن مصطلح « الثّديي » الذي يُطلق على المخلوقات التي ترضع صغارها كافة. فان هذا المصطلح ليس كذلك ، بل ليس هناك ما يسميه ويتغينشتاين بالتشابه العائلي بين مختلف الممارسات التي تندرج تحت اسمه. ان هذا المصطلح الذي يستخدم للاشارة الى نظرية الأدب ، والتاريخ الأدبي ، والتخمينات الخاصة بغايات المجتمع ، والدراسات العرْقيّة وعلم الانسان ، وعلم النفس الفلسفي ، وتقديم ومراجعة الكتب ، والتحليل النفسي للاستعمالات اللغوية ، والسيميائيات ، والدعاية السياسية ، والعلوم الدينية ، وعلوم المعرفة الاجتماعية ، والتأويل ، ونظرية البلاغة — لا يشكل مفهوماً على الاطلاق وإنما يشكل فوضى.

لذلك فاننا حين نحاول تعيين الكتابات التي تدور حول التجربة الأدبية ، والتي كثيراً ما يناقض بعضها بعضاً ، والتي يمكن ان تسمى نقداً ، إنما نضيع وقتنا . غير اننا لا نضيع وقتنا إذا ما انصب جهدنا على تقرير أي منها يمكن ان يوفر لثقافتنا القدرة على الاستمرار في تذوق الانجازات الفنية والنقدية السابقة وفي خلق انجازات جديدة. وبدلاً من السعي للاجابة عن سؤال لا جواب له ، والذي هو عنواننا ، فلنحاول الاجابة عن سؤال قابل للاجابة عليه : في هذا الوقت الحاضر ، ما هي « بعض » المهمات الملحة التي قد تزيد الفرص ، مهما كانت هذه الزيادة ضئيلة ، للاستمرار في تفهم وتذوق وخلق الأعمال الفنية الجادة ؟

www.attaweel.com

لدى إعادة صياغة السؤال على هذا النحو ، فاننا ندفع بأنفسنا وعلى نحو حاسم باتجاه كلام مثقل بأحكام القيمة التي تزعج البعض. وسواء كانت هناك أهداف نقدية لا علاقة لها بمسألة القيمة ــ كالسعي للمعرفة الايجابية بالعلاقة بين الأنواع ، أو بكيفية تكون العملية الابداعية ، أو بطبيعة اللغة ــ أَمْ لم تكن ، فان اعادة صياغتنا للسؤال إنما تضطرنا الى الانغماس في مهمة عملية أو تجريبية ، هي الحفاظ على أنواع معينة من النتاجات ذات القيمة ، والعمل على ديمومتها. ومن الواضح انه ليس بوسع المرء ان يتحدث بهذه الطريقة ، وهي طريقة مختارة من بين عدة طرق للبحث ، دون محاولة التمييز بين الأعمال الجديرة بالاستمرار والأعمال غير الجديرة.

لسنا مدعوين الى القول بان كلمة « نقد » يجب ان تكون خاصة بالأعمال الفنية الجيدة أو الرديئة حصراً ، غير اننا مضطرون الى الاعتراف بان مثل هذا الكلام ضروري : لابد لنا من القيام بالمهمة التي يمارسها النقاد في العصور السابقة دون أي تردد إلا إذا قررنا بان كافة الأعمال الفنية وكافة النشاطات الفنية قديرة وعلى قدم المساواة. وسواءاً أكان النقاد السابقون يسمون ما يقومون به نقداً أَمْ غير ذلك ، فهم قد بحثوا عن الطرق التي يمكنهم من خلالها أن يبينوا لماذا تستحق بعض الأعمال ان تحيا ولماذا لا تستحق بعض الأعمال ذلك ؟.

ما هي إذن بعض وظائف النقد التقويمي العلني في الوقت الراهن ؟ ودون حاجة الى تكرار ما طرحته سابقاً ، والذي يتلخص في ان أغراض وأساليب النقد غير قابلة للحصر ضمن صنف واحد أو ثلاثة أصناف أو أي عدد كان ، فانني أود هنا ان أؤكد ودون اطالة على اهمية ثلاث مهمات مهملة نسبياً.

١ ــ النقد الاخلاقي

كان ينظر تقليدياً الى هذه المهمة الأولى بانها أمر مسلّم به. ولا شك في ان جونسون وكوليردج وآرنولد سيصابون بصدمة لو علموا بان يوماً سيأتي يرفض النقاد فيه التمييز بين الأعمال الفنية الجيدة والرديئة إلا على قاعدة المهارة التقنية. لم يكن الأصل الذي اشتقت منه كلمة « كريتيك » ــ Critic ــ (ناقد)

www.attaweel.com

هو وحده الذي قادهم الى إصدار احكامهم بشأن القيمة الأخلاقية والاجتماعية للقصائد. بل كان واضحاً بالنسبة لهم ان الفن قادر على الاساءة أو الاشفاء وان كل ما هو ثمين معرض دائماً لخطر الفقدان ، وان أية ثقافة تسعى الى زيادة كنوزها لابد لها من التمييز بين الصالح والطالح. هناك بعض النقاد الذين يتبنون هذا الرأي اليوم ، غير ان الغالبية العظمى قد تخلت عن محاولة بيان الأسباب التي تجعل إناءً ما جديراً بان يوضع فوق مذبح الكنيسة وإناءً آخر بان يقذف به جانباً.

لا يعني هذا اننا لا نملك اليوم أية كوابح للشعر. غير ان ما يحدث هو ان معظم الكوابح مسرفة في التعميم ، وتُكتب كما لو ان كل ما نطلق عليه اسم « فن » أو « فني » إنما ينتمي الى عائلة نبيلة مقدسة. فهناك غمر من محاولات الدفاع عن الانسانيات بشكل عام ، دفعات عن الفن الأدبي التي تستخدم المجادلات القديمة في حلة جديدة لكي تبين بان الفنون ودراستها أمران أساسيان بالنسبة للنفس البشرية.

وفي ضوء ندرة ، إن لم يكن الغياب التام ، للأعداء الذين يهاجمون كل الشعر أو كل الفن ، فمن المدهش حقاً ان الكثير مما نكتب إنما يبدو وكأن الفعالية الفنية بأسرها واقعة تحت النار ولابد من الدفاع عنها بأسرها دون أي تمييز. اننا نكتب وكأن « الانسانيات » تشكّل كياناً واحداً تتم مهاجمته ويتم الدفاع عنه أو يوضع موضع التساؤل ككل واحد.

ولكنني حالما افكر بالاعمال الفنية الفعلية التي تم انتاجها في الوقت الراهن أو السابق ، سرعان ما ألاحظ بانني لا أملك اية رغبة في الدفاع عنها كلها ، أو حتى عن تلك الأعمال المنتجة بمهارة فائقة. وهل هناك حقاً مَنْ يرغب في الدفاع عن كل ما يندرج تحت اسم الفنون أو الانسانيات حالياً ؟ هل هناك مَنْ يقف أمام حاملات الكتب في أية مكتبة عامة ، أو حتى أمام رفوف الروايات في مخزن من مخازن كلية ما ، ويستميت في الدفاع عن اهمية كل كتاب تحمله تلك الرفوف بالنسبة لروح الانسان ؟ حسن ، قد يبدو الجواب بانه « نعم ». فنحن نعرف على أقل تقدير ، عدداً كبيراً من الحالات التي انبرى فيها « مختصون » بالانسانيات للدفاع عن أعمال بصفتها اعمالاً مخلصة للقيم

www.attaweel.com

الاجتماعية والأدبية ، في وقت لم يدّع فيه مؤلفو تلك الأعمال بانهم قد رموا الى اي هدف غير هدف تشتيت جمهور سهل الانخداع.

لا أعني بهذا القول انه ينبغي علينا الانضمام الى موظفي الرقابة المقبلين. كل ما اعنيه هو ان الانسانيات كمجموعة واحدة لا تحتاج الى مَنْ يدافع عنها ــ فهي مدعومة من قبل جهاز تجاري وتربوي هائل الضخامة ، وهو يؤمن لها بعض أشكال الديمومة الفاعلة ــ كما انها لا تستحق هذا الدفاع. فالانسانيات كمجموعة واحدة إنما تتضمن افضل واحطّ ما يمكن ان ينتجه البشر ، وان الحاجة النقدية الماسة في الوقت الراهن هي الحاجة الى الطرق التي يمكن بها التحدث عن هذه الاختلافات.

يمكن ايضاح ما أعنيه بالاشارة الى الطريقة التي يتحدث بها العلماء عن أنفسهم ، إذ لا يخطر ببال عالم فيزياوي مثلاً ان يدافع عن مهنته من خلال الدفاع عن كل ما يبدو وكأنه يوفّر نوعاً من المعرفة بالواقع الفيزيائي. بل ان معظم ما يقوله العلماء للجمهور هو القول الذي يهدف الى التمييز بين ما هو « طبيعي » و « حقيقي » وما هو زائف. وذلك لأن العالم يرفض ان يتم الخلط بينه وبين « العالم الديني » أو « دعي العلم » ، كما يسعى العالم الفلكي الى تأكيد الفارق بينه وبين المنجم ، ويهاجم الطبيب مَنْ يعتقد بانهم مشعوذون.

على العكس من ذلك ، ترفض دفاعاتنا عن « الانسانيات » عامة أو « الفنون » عامة ، مثل هذا التمييز. انها دفاعات أشبه ما تكون بقيام عالم فيزياوي بكتابة دفاع عن « الحديث عن الكون » أو قيام طبيب بالدفاع عن « كافة الأدوية المعروضة في العالم ». فالأطباء والعلماء يعمدون الى تأكيد الفوارق بين أنفسهم وبين أولئك الذي ينتحلون أسماءهم ، بينما نقوم نحن بالدفاع عن كل مَنْ يمسك بقلم وورقة معلناً انه يقوم بعمل « فني ».

من الواضح ان أي دفاع عام عما يتم انتاجه في هذه الأيام تحت اسم الفن ، هو دفاع غير معقول. فأي رجل أعمال أو اي موظف أو معلم متقاعد يدرك ذلك بلمحة بصر. ان ما يعرفه غير الناقد معرفة مشوشة قد تقود الى أحكام جسيمة الخطأ هو ان الحكم على أعمال الفنانين أمر ضروري ، وان بعض « أعمال الروح » قد تقتل الروح ، وان أعمالاً أخرى قد تغذي الروح ، وان هناك بعض

www.attaweel.com

أشكال الذكاء الفني القذرة ، وان بعض دوافع انتاج واستهلاك الأعمال الفنية هي دوافع مثرية للحياة أو دوافع منحطة.

فالجمهور اللا ناقد إذ يعرف هذه الأشياء ، لا يتوقع منه أن يستجيب لنا حين نقوم بتقديم دفاعنا عن الشعر بصورة عامة. انه أكثر ميلاً للبحث عن معيار ما يستطيع به حماية نفسه وأطفاله من ذلك الهراء الذي يبدو وكأنه يهدده بالاختناق : « هناك كلمات بذيئة في هذا الكتاب ، يجب حرقه ، يتضمن هذا الكتاب افكاراً شيوعية ، يجب حظره » ، « تقدم هذه الرواية نظرة تشاؤمية للحياة ، ابعدوها عن متناول الأطفال » ، « شخصيات هذه المسرحية تعتبر الجنس أهم شيء في الحياة ، طاردوها الى خارج المدينة ».

لقد اعتدنا نحن النقاد على السخرية بهؤلاء الناس. غير اننا ننسى في خضم سخريتنا هذه انهم ليسوا أكثر سخفاً من أولئك الذين يعتنقون أي شيء وكل شيء مسافر تحت اسم الفن ، وذلك بعقلية مماثلة في سطحيتها.

إن كنت على صواب في اعتقادي بوجود نموذجين من السخافة هنا ـــ سخافة الجمهور الذي يظن بانه قادر على اكتشاف وفرض أحكام القيمة دون أي جهد يذكر ، وبروفيسورية تتكلم وكأنك غير قادر على التمييز بين مختلف الاحكام الأخلاقية أو المعنوية بشأن الفن مهما بذلت من جهد ـــ فان المهمة الجلية للنقد اليوم هي العمل في منتصف الطريق بين السخافتين . قد نحاول العودة الى تطوير الأسلوب القديم الذي درج على مناقشة الأسباب الى تجعل بعض الأعمال « المتقنة » و « الذكية » و « العميقة » و « ذات الحبكة الموحدة » وحتى « الجميلة » افضل من أعمال أخرى تمتلك هذه الصفات نفسها اما ما يشابهها من مصطلحات المديح .

لا يكفي القول بان عملاً ما غير محبوك حبكاً جيداً أو عكس ذلك ، رغم ان تأكيد الفوارق الخاصة بالحرفة سيظل دائماً جزءاً من العمل. فالحاجة الأساسية هي أكثر الاداءات الانسانية صعوبة : انها التقويم العقلاني ، تثمين القيمة النسبية « للعوالم » أو « الرؤى » أو « النظم » أو « منظومات القيم » المتعددة التي تم انجازها. يمكن للغات المجازية التي نختارها هنا أن تكون مستعارة من مختلف المجالات الأخلاقية والسياسية أو الدينية ،

www.attaweel.com

كما ان المقاييس التي تستدعيها ستكون تعددية وموضع جدال كما هو واضح.

إن خطورة وخلافية المجال الذي أدعو الى اقتحامه سوف تتضح إذا ما القينا نظرة على عمل أولئك الذين يعملون حالياً ضمن هذا المجال ، وأعني بهم أولئك الكثر الذين يوجهون الاتهامات ويتباكون على « الشوفينية الذكورية » أو « العنصرية » أو « الليبرالية » أو « الرجعية » أو « الخلاعية » أو « البورجوازية التقليدية » في الأدب. ان الأخيرة هي الوحيدة التي تتحصن تحصناً تاماً في هذه الأيام بأدب نظري مزدهر. فلدينا في معظم الأحيان كمّاً كبيراً من الادانات الغاضبة التي يطلقها إما أُناس لا يتمتعون بأي تدريب نقدي (ولذلك فهم أحرار في قول ما يشعرون به دون مناقشة تذكر). وإما أولئك الذين يشعرون بالذنب لأن التدريب النقدي الذي تلقوه قد علّمهم بان ما يريدون قوله حول الأدب لا يمكن ان يكون إلا لغواً لا يتجاوز التعبير عما يفضلونه شخصياً وذاتياً. هناك جماعة أخرى من المنتهكين القلقين للحيادية والذين لابد من ذكرهم كحلفاء ممكنين لنا : انهم ذلك العدد المدهش من كتّاب السير الأدبية الذين يجددون أنفسهم وقد أخذوا يتحدثون عن « العوالم المعنوية » و « الرؤى الفلسفية » لموضوعاتهم ـــ ويقود هذا حتماً الى الحديث عن دونية العوالم الممكنة الأخرى ، وكمثال على ذلك يمكن ذكر عدد من هذه الكتابات : « الأساس المعنوي لفن فيلدينغ » ـــ مارتن سي. باترسون ١٩٥٩ ، « الفن المعنوي لديكينز » ـــ باربره هاردي ١٩٧٠ ، « البعد الأخلاقي في روايات توماس هاردي » ـــ فيرجينا ر. هايمان ١٩٧٥ ، « الخيال المعنوي لجوزيف كونراد » ـــ سيراجول اسلام شودهري ١٩٧٥ ، « الرؤية المعنوية لأوسكار وايلد » ـــ فيليب ك. كوهين ١٩٧٨. وقد يفضل البعض ، على النحو الذي فعله باترسون ، الدفاع عن القيم المعنوية للمؤلف (رغم كل ما يضجّ به من هزل جيد فان « جوزيف اندروز » كتاب أخلاقي في حصيلته ».) أو انهم يعمدون على غرار باربره هاردي الى الشجب العلني لعملية « الحكم التفضيلي » بالنسبة لكاتب مقابل كاتب آخر. غير انهم جميعاً في الواقع يقولون بطريقة غير مباشرة ، انهم إذ يقومون بالقاء الضوء على العالم الأخلاقي للمؤلف او لقيمه المعنوية فانهم إنما يدافعون عن عمله ، كما يعمد معظمهم الى إجراء المقارنات بين فقرات مختلفة من عمل واحد

www.attaweel.com

او بين أعمال مختلفة للمؤلف ذاته الذي وقع اختبارهم عليه.

إن الاستقبال الخلافي الذي جرى مؤخراً لكتاب غاردنر «حول الرواية الاخلاقية» لم يكن مجرد نتيجة لما اتسم به الكتاب من فجاجة وتسرّع. ان موضوع غاردنر كان من شأنه ان يثير عاصفة من السخط بين العديد من النقاد حتى لو كان غاردنر ذلك المؤلف الذي يجهد في بيان الأسباب التي أوصلته الى تكوين آرائه. فمشروعه هو بالضرورة مشروع لا يتماشى والموضة السائدة. انه اعلان صريح بان الاعمال الادبية قابلة تماماً لأن تخضع للأحكام الأخلاقية. ولكن كتاب غاردنر كان أول كتاب يحظى بالقراءة الواسعة في عصر لم يعد يجرؤ على دمغ «هذا» الكتاب باللا اخلاقية و «ذاك» الكتاب بالأخلاقية. ولم تكن الآثار التي خلفتها هذه الصدمة متأتية من الأحكام الاعتباطية أو المحافظة التي تضمنها الكتاب.

قد أستطيع تلخيص اطروحتي إذن على النحو الآتي: لنكن غير قابلين للانقياد لأمثال جون غاردنر هذا الذين يقلّصون عملية النقد الأخلاقية الى عملية إطلاق الشعارات. فان الأكثر أهمية في محاولات هؤلاء، هو محاولة استعادة النقد الذي يمنح الأعمال الأدبية أهميتها الحقيقية بالنسبة للروح والمجتمعات من خلال تقويم ما تتضمنه من قدرات خيرة أو شريرة، وهي اكثر الانجازات البشرية صعوبة باستثناء الإنجاز المتمثل في خلق الأعمال الفنية ذاتها.

إن معظم الأعمال التي تسعى الى إصدار الأحكام الأخلاقية إنما تميل الى التعامل مع أصناف الأعمال تعاملاً شديد العمومية على نحو يجعلنا حائرين حول كيفية قيام المؤلفين بالتمييز بين العمل الجيد والرديء. فهل كافة الأعمال التي تنم عن شوفينية ذكورية سيئة؟ وهل كل اعمال فيلدينغ متساوية في توجهاتها الأخلاقية؟ وهل يمكن التمييز بين عنصرية شكسبير وكونراد وعنصرية سيلين أو عنصرية ميكي سبيلين؟ نادراً ما نعثر على أية إشارة حول كيفية الاجابة على مثل هذه التساؤلات. وكما كان النقاد الأكاديميون الاخلاقيون الأكبر سناً، مثل بابيت وليفيس ووينترز يميلون الى تطبيق مقاييسهم بالجملة، وبدون اي توضيح لكيفية توصلهم الى تلك المعايير والدفاع عنها، كذلك فان المدافعين الجدد عن هذه الأساليب يميلون الى القول على نحو غير مباشر

www.attaweel.com

بان قرار اعتناق قانون معين هو في حد ذاته خطوة رئيسة ، وان كل شيء آخر قد يأتي لاحقاً إذا ما تم الاعتراف أولاً بما هومسموح به وما هو غير مسموح به.

لذلك ، فان أول مهمة للنقد في عصرنا الحالي ليست مهمة الانتاج المتواصل للأطروحات النظرية بشأن هذا النوع من النقد أو ذاك ، وإنما هي الممارسة الأكثر صعوبة للمناقشة التفصيلية حول الأسباب التي تجعل عملاً معيناً عملاً جديراً بالثناء أو غير جدير بالثناء. هل رواية « هاملت » رواية ذات « شوفينية ذكورية » ؟ وإن كانت كذلك ، فما الذي يدلنا على قيمتها بالنسبة لنا ؟ وكيف يتم تحديد صحة أو خطأ مجادلة شينوا أشيب القوية والمفصلة بان رواية « قلب الظلام » رواية عنصرية ؟ وعلى وجه التحديد ، على أي أساس تم اتهام كل هؤلاء الروئيين من قبل جون غاردنر بانهم أشرار ، إن كانوا كذلك حقاً ؟

لو حاولنا تناول احكام معينة تناولاً جدياً ـــ على النحو الذي فعله ماثيو آرنولد حين قرر من منطلق اخلاقي عدم تتضمين قصيدته « امبدوقليس حول إتنا » في مجموعته الشعرية ـــ فلن نكون بحاجة الى إصدار الأحكام السطحية على نحو قاطع. بل اننا قد نعمد بدلاً من ذلك الى اعتبار الأعمال التي بين أيدينا وكأنها دعوة الى ممارسة النقاش مع قراء نشطين اخلاقياً ، مع قراء يملكون القدرة على مقاومة ما يسيء الى اخلاقيتهم بغض النظر عن مدى الاساءة التي يسببها ذلك للقراء الآخرين. ان من شأن هذا الاكتشاف ، كما من شأن التعبير عنه في حالات معينة ، أن يتيح لنا فرصة التمعن في الصفات الأخلاقية على النحو الذي تعلمناه للتمعن في الأشكال اللغوية ، وبذلك نكون قد دربنا انفسنا على التعايش مع الأعمال الأدبية دون ان نقوم بعبادتها أو بالتقليل من اشن تأثيراتها الحتمية ، سواء أكانت هذه التأثيرات جيدة أَمْ سيئة على الحياة النى نحياها.

٢ ـــ النقد السياسي :

يستحيل رسم خط فاصل بين القيم الأخلاقية والسياسية في قصيدة ما. وليس بمقدور أي ناقد جيد مؤيد للأنثوية ان يفصل بسهولة لدى تقويمه لأعمال هنري ميلر بين الحكم بانها وضيعة أخلاقياً ـــ أي انها تعتمد على وتميل

www.attaweel.com

الى تعزيز نسخة شريرة معينة من الشوفينية الذكورية ــ وبين الحكم السياسي الذي يتمثل في ان هذه الاعمال إنما تنعكس على مجتمعنا وتعمل على تقوية الأخطاء التي فيه. غير ان هناك اختلافاً مفيداً بين الحديث عما هو جيد بالنسبة للروح وما هو جيد بالنسبة للمجتمع ، ولذلك فانني ادعو الى نوع ثانٍ من النقد ، هو النقد الاجتماعي أو السياسي الذي يقيم الصلة بين القيم الأدبية والقوى والمتطلبات السياسية والاجتماعية.

لقد دعا الماركسيون باستمرار الى مثل هذا النقد ، غير ان ممارساتهم ، وباستثناءات قليلة ، قد اتّسمت بسذاجة مماثلة لما اتسم به غاردنر في نقده للأخلاقية. لماذا لا يوجد لدينا إلا القليل جداً من النقاد الاجتماعين بعيدي النظر على غرار لوكاتش ــ Gyorgy Lukac ــ وريموند وليمز ــ Raymond Williams ــ ؟ ولماذا لا توجد إلا القلة من المؤلفات التاريخية التي تقيم الصلة النقدية ، وليس مجرد الوصفية ، بين الأنواع الأدبية والأحكام الاجتماعية والسياسية ؟ ولماذا لا ينتج النقاد الذين يحاولون ذلك إلا شذرات ذات قيمة نقدية ضئيلة في العادة ؟ ولماذا لا يوجد إلا القليل من مثل هذه الكتب التي تستحق المقارنة بكتاب « الحب والزواج : الأدب ومضمونه الاجتماعي » الذي ألّفه لورنس ليرنر مؤخراً ؟ ولماذا تختلف هذه الأسئلة بعض الاختلاف عن سؤال : لماذا لا يوجد لدينا إلا القليل جداً من النقد الجيد من أي نوع ــ كل هذه الأسئلة جديرة بالطرح ، حتى لو كنا لا نستطيع أن نأمل في الحصول على أجوبة دقيقة.

في هذا المجال الضيق ، قد اقترح بعض النماذج المحددة للأعمال التي نحن بحاجة اليها. غير انني سوف أقدم نموذجاً واحداً فقط هنا : الدراسة الجادة للكيفية التي أدى بها الضغط المطرد لمبيعات الجملة المنتجة جزئياً من قبل مجموعات ناشرين ليس لهم أي اهتمام بالكتب من حيث كونها كتباً ، الى التأثير في نوعية الكتابة الاميركية خلال العقود الثلاثة الأخيرة أو نحو ذلك. تتطلب مثل هذه الدراسة جهداً فائقاً ، كما تتطلب جمع وتحليل المراسلات المتبادلة بين المؤلفين والوكلاء ورؤساء التحرير. ستكون النتائج غير المتوقعة محط خلاف شديد ، وذلك لأن مَنْ يقوم بمثل هذا العمل ، سوف يجبر على تقرير ما إذا كان أي اقتراح تحريري أو أي متطلب يخدم غاية جيدة أَمْ سيئة ، ويضطر

الى المجادلة العلنية من أجل الأحكام السياسية. قد يتعرض ذلك الى خطر جسيم هو خطر التعميم المفرط والتحليل المتحيز، وبما انه سيكون « ملتزماً » من الناحية السياسية الى حدٍ ما، فانه سوف يسيء الى العديد من القوى وللذين يتطلعون الى التحول اليها. غير ان ما سيتم عمله سوف يكون نقداً، نقداً لثقافتنا ونتاجها، سواء أكان هذا النتاج مهلهلاً أمْ سامياً.

٣ ـ الصحافة الراقية :

المهمة الثالثة للنقد هي اكثر المهمات اهمية في رايي، رغم انها توضع في العادة كحاشية للنقد إذا ما تم تناولها. ان التحدث عن الناقد في هذه الأيام بصفته مربياً للذوق يشكل غروراً لا يخاطر بالادعاء به إلا القلة. غير ان مهمة التوسط بين المؤلفين والقراء لا تقل اهمية. ، بل تكون أكثر أهمية مما كانت عليه في زمن ازدهار « رجال الأدب ». فكل ثقافة تخشى اختفاء الجمهور القادر على التعرف على أفضل الأعمال الفنية التي ينتجها الفنانون ولا شيء يقتل حمى السعي نحو الكمال أكثر من جمهور يرحب بالمشعوذين وكأنهم أناس عظام.

لا نجد الآن بالطبع أولئك الخبراء الفنيين المرهفين الذين في مقدورهم إرضاء الفنانين أنفسهم، ولا شك في ان العديد من الفنانين يلقون بتبعة فشلهم على « الجمهور ». غير ان كل واحد يعرف ان جمهور الفن الجاد منقسم على ذاته، ويزداد شعور فنانينا بالعزلة عن أولئك الذين بمقدورهم عبر استجاباتهم النقدية ان يعززوا احساس الفنانين بمهنتهم ويدفعوهم الى محاولة انتاج اعمال افضل ثم افضل. فحين تلتقي بروائيين جادين حين لا يكونون قد انساقوا الى البلاهات نتيجة ظهورهم أمام جمهور ضخم، فأنت لا تسمع منهم غير جملة مكررة كئيبة واحدة : « أين هم قرائي ؟ أين هم أولئك القراء الأصدقاء الذين يهتمون اهتماماً كافياً ويعرفون معرفة كافية ويصغون جيداً بحيث يستطيعون اكتشافاً فنياً ؟

هناك في أميركا حالياً عدد كبير قد يتجاوز المئة من كتّاب الرواية الجيدين حقاً. ومن المفترض ان غالبيتهم قادرون على نشر ما يعتقدون بانه صالح للنشر، رغم احتمال تعرض أفضلهم للمتاعب بعد نشر الكتاب الثالث، خاصة إذا كانت

www.attaweel.com

الكتب الأولى للكاتب لم يبع منها أكثر من خمسة أو عشرة آلاف نسخة ، وهو رقم كان من شأنه في فترة سابقة ان يؤسس سمعة للكاتب. غير انهم ، وباستثناءات قليلة ، قادرون على الوثوق بان الذين يعرفون بوجودهم لا يتجاوزون قلة قليلة من الأنصار المتحمسين لهم. فأنصار أوستن رايت — Austin Wright — (الذي يبحث حالياً عن ناشر لكتابه الثالث ، وقد يكون ذلك دون طائل) لا يعرفون شيئاً عن أعمال رايت موريس ، وأتباع موريس لا يعرفون شيئاً عن سبنثيا أوزيك ، وقراء أوزيك لا يعرفون شيئاً عن جين آن فيليبس. وفي الوقت الذي يشهد كل فصل من فصول السنة كتباً « يقرأها الجميع » فان قراء هذه الكتب سوف لا يعرفون — كما لن يقدم المراجعون لهذه الكتب ما يساعدهم — فيما إذا كانت افضل المبيعات — Best Sellers — تتمتع بأية صفات تستحق ذلك الاهتمام. بل ان « أفضل المبيعات » لا يقرؤها في الواقع إلا فئات ، وليس ما اسميه « بالثقافة النقدية ». فقراء ديدون لا يقرأون ميرلين فرينش ، وهواة «خوف الطيران» لا يسمحون لأنفسهم بان يضبطون وهم يقرأون « وساوس ».

إن التجزئة التي تعانيها الثقافة النقدية الاميركية ليس جديدة تماماً ، فكلنا يعرف انها تعود لعدة أسباب لا يخضع إلا القليل منها لعمل الناقد. غير إنني اعتقد باننا لم ندرك مدى الدور الذي نلعبه نحو النقاد باتجاه تلك التجزئة : أولاً : يدعي البعض علناً ان المجادلة العقلانية بشأن الأحكام الفنية أمر مستحيل (ويتضمن ذلك فكرة ان القارىء الذي يحب « قصة حب » أو يشغف بـ « الكماشة » أو بـ « وادي الدمى » لا يمكن ان يمتلك دافعاً لتقبل أي رأي يقول بانها روايات رديئة. ثانياً : يفترض البعض منا من خلال طريقة كتابتنا ان المعرفة امر خاص بالقلة الصفوة التي تتمتع بذوق شبيه بمفردات الكاتب ، ولا يمكن التعرف على أسراره إلا من قبل الأصفياء الحقيقيين. ثالثاً : يعمد البعض منا الى هتك الروح في عملية مخزية لا مجدية وذلك بإغداق الثناء على الشهوة في العمل ، مدافعين بذلك عن الفنون الشعبية دون تمييز ، موجهين التهم « للنخبوية » كما لو ان كل مؤلف صعب مشبوه وكل مَنْ يدغدغ المشاعر الشعبية ويتوجه الى « الرعاع » شكسبير آخر.

في هذه الأثناء ، فان التمييز القادر على مكافأة الفنان الحقيقي ، سواء أكان هذا الفنان صعباً أَمْ شعبياً ، وتقود الفنان الصغير الى اتخاذ حرفة أقل صعوبة ،

www.attaweel.com

إنما يقذف به الى السوق ، ويصبح السوق أقل تمييزاً شيئاً فشيئاً مـع تحول النشر شيأ فشيئاً الى عملية تجارية ، شأنهـا في ذلك شأن العمليـات التجاريـة الأخرى التي تبحث عن الضربة القاتلة.

ما الذي يمكن أن يفعله الناقد مثلاً ازاء واقع ان معظم الروائيين يشعرون بـالاهانـة بسبب تلك المراجعـات السريعـة لأعمالهم وبسبب انهم لا يحصلون على أية فرصة ثانية للنظر في أعمالهم بصورة متأنية ؟ ان المؤلفين غير المأجورين ــ أي أولئك الكتّاب الذين يقدمون اعمالاً ذات مستوى يحظى باحتـرامهم هم أنفسهم لو كانت هذه الأعمال نتاج مؤلفين آخرين ــ أو « الفنانـين الجادين » يجدون بعد قضاء فترة تتراوح بين عام وعشرين عام لكتابة رواية ان المراجعين لا يقضون في العادة أكثر من يوم واحـد لاعداد مـراجعة عنهـا. فالمـراجعون لا يتفهمون ، سواء كان ما يكتبونه مديحاً أمْ ذماً ، ومع ذلك ، فان المراجعات ، هي آخر ما يعلم به المؤلفون عن اعمالهم في مجال الكتابة المطبوعة.

وقد ينتظر المؤلفون عمراً بكامله ــ إلا إذا صادف وأصبح هذا العمل مادة للدراسة الأكاديمية ، أو صادف وان تناولته احدى الدوريات ــ قبل ان يجدوا ناقداً ــ صديقاً واحداً يكون على استعداد للجلوس مـع الكتاب واستيعـابه ، لقراءته واعادة قراءته الى ان تتضح المادة لديه ، ثم يكتب ويعيد كتابـة كلمات الثناء التي قد تساعد على بناء ثقافة نقدية قادرة على التعرف على ما تم صنعه.

إن ما نحن بحاجة اليه هو الممارسة الجماهيرية المماثلة لما يدور في افضل الكليات ــ ليس فقط في قاعة الدرس : النقد المتواصل للقراءة الأولى بـواسطة القراءة الثانية ، التعود على ممارسة النقد للانطباعات الأولى على نحو واخضاع تحيزات ولا مبالاة كـل قارىء للتشـذيب الجماعي الذي من شـأنه في النهـاية ان يبرر عملية النقد ذاتها.

هل نجد في أي مكان من صحافتنا ما يشبه هذه العملية ؟ فالأسبوعيات والشهريات لا تتناول كتاباً في العادة أكثـر من مرة واحـدة ، وذلك على شكـل مراجعة عابرة. أما الدوريات ، فهي تجـد غضاضـة في الاشارة الى مـا يقوله المراجعون في الأسبـوعيات. فنقـاد الدوريات ينهمكـون عادة بقـائمة قصيـرة من المشاكل المعينة ــ القصدية ، البعد الجمـالي ، الحبكة الروائيـة ، المهارة

www.attaweel.com

النصية ، الايحائية ، التعددية ــ أو ربما بقائمة أكثر قصراً تتضمن عدداً من الأعمال والمؤلفين المعترف بهم « والجديرين بالنقد ». وحتى إذا ما تناول احد النقاد وقام بمناقشة جدية لأحد المؤلفين غير المعترف بهم ، أو الذين رفض الاعتراف بهم أو تم تصنيفهم في خانة متدنية ، فان المراجع سوف لا يقرأ المناقشة ، لأنه منشغل بتجريح ضحايا آخرين أو بتقطيع كتب أخرى دون أن يساوره أي قلق في انه إنما يقترف جريمة اغتيال ثقافية.

هل أطالب بالكثير إذا ما طالبت بمحاولة ابتكار أشكال للتبادل النقدي ، ابتكار طرق يمكن للتأمل النقدي من خلالها ان يغذي عملية المراجعات ؟ أَمِنَ المستحيل مثلاً ان يتضمن باب مراجعة الكتب في صحيفة النيويورك تايمز مثلاً ، عموداً أسبوعياً بعنوان « الأخطاء التي ارتكبها مراجعونا قبل عام » ــ بحيث يتم في هذا العمود اعادة النظر في القراءات الخاطئة السابقة ؟ وهل من غير المحتمل مثلاً ان يرتفع مستوى المراجعات لو ان « الستورداي ريفيو » أو غيرها خصصت عموداً لنقد مراجعيها بشأن الأخطاء التي ارتكبوها سابقاً ؟ ان أقل ما يمكن ان يحدث في هذا المجال هو لجوء أولئك المراجعين الى قراءة الكتب التي سيراجعونها من الغلاف الى الغلاف لأنهم سيعرفون بانهم سوف يحاسبون على ما يقومون به من تشويه أدبي. في أقصى الطرف من الفجوة الفاصلة بين « الناقد » و « المراجع » ، هل يمكن الطلب الى « جورجيا ريفيو » أو مجلة « التساؤل النقدي » ــ Critical Inquiry ــ محاولة الخوض في علاقة ما يقوله النقاد على صفحاتهما بما يُقال في المراجعات الأسبوعية ؟ وهل يعقل ان قراء الأسبوعيات لا يعيرون اهتماماً لمناقشة الأغلاط الشنيعة التي يدأب المراجعون على ارتكابها ، والتعرف على الأسباب الكامنة وراء المديح المفرط أو الادانة المفرطة التي يقومون بها ؟

إنني أوجه ندائي هذا للنقاد الذين يجازفون بسمعتهم كمنظرين ضليعين من ولوج فن الصحافة الأدبية الدقيق والصعب. مما لا شك فيه ان مصيبة كبيرة سوف تحل لو ان كل النقاد أخذوا بندائي هذا وسعوا الى كتابة الحقائق التفصيلية بأسلوب سهل. غير انه ليس هناك من سبب عميق يحول دون إثارة المواضيع التي تناقشها المجلات النقدية ضمن إطار الساحة الثقافية العامة. هل

www.attaweel.com

يتحتم علينا مثلاً ان نواصل حوارنا حول « البعد الجمالي » أو « المفارقة » ومجادلاتنا حول النص المبهم دون تطبيق ذلك على تلك الاستخلاصات السهلة لمعتقدات وأفعال المؤلف التي يتم استخلاصها اسبوعياً وبأعداد كبيرة من خلال ما يقوله الرواة أو تقوم به الشخصيات ؟ الا يستطيع أي ناقد ان يكتب عن نظرية النوع الأدبي بطريقة قد تساعد المراجعين على تصحيح ما يقومون به من خلط مضحك بين « البوميغرانيت » [الرمانة] و « البوميرانيت » [نسبة الى بوميرانيا] ضمن محاولاتهم لاخضاع كل ما هو « نوفيل » [جديد ، وتعني كذلك رواية] ضمن قالب مألوف.

ليست هناك أية طريقة لمعرفة ما إذا كان في مقدورنا تقليص الفجوة القائمة بين تلك الزمرة ، من النقاد المحترمين الذين يتزايد إسرافهم في الاتجاه نحو السرية والخفية (ويقبضون عالياً لقاء ذلك) وبين تلك العصابة من السوقة الذين يتزايد إسرافهم في الغباء (ويقبضون مبالغ هزيلة). قد يكون ان القوى الاجتماعية والتجارية (ذلك النوع من القوى الذي يتحتم على النقد السياسي ان يشتبك به) مصممة بقوة على الحيلولة دون خلق ثقافة نقدية بحيث لا يغدو لأي شيء يمكن ان يفعله المرء أية قيمة. نحن نعرف ان نقاد الماضي القريب الكبار مثل ادموند ويلسون ، قد فقدوا الأمل في مستقبل نوعهم. ويبدو انه من الصعب جداً مجرد تخيل احياء مثل هذا النوع ، او تخيل المكان الذي يمكن ان يؤوي ويغذي هذا النوع. هل هو الجامعات ؟ أرجو ان لا يظن احد بان نوع الصحافة الذي اقترحه سيكون قادراً على الحصول على موطىء قدم له في افضل جامعاتنا الحاضرة. هل هو المجلات ؟ ان احداً لا يمكنه كسب رزقه في هذه الأيام بوساطة المراجعات التجارية ، ناهيك عن السوقية القصوى التي اتحدث عنها.

لم يبق أمامنا غير احتمال واحد : يجدر بالنقاد الذين يتمتعون بمصدر رزق ثابت وربما يرتبط بذلكم من حرية ، أي النقاد الذين يتقاضون راتباً اكاديمياً ، أن يجدوا الوسائل التي تتيح لهم ليس التحدث مع بعضهم البعض حول المسائل النظرية حسب ، وإنما التحدث الى القراء عامة حول ممارسة النقد. فإذا كان صحيحاً ان بعض الانحرافات الذوقية تشكل سمة ملازمة لعمليات المراجعة والنشر والاعلان ، أفلا يمكن للنقاد الأدبيين أن يتحدثوا عن تلك الانحرافات بطريقة ترضي أولئك الذين يشكلون اكبر ضحايا تلك الممارسات ، واعني بهم قراء

www.attaweel.com

المجلات ؟

إن القول باننا نحتاج الى المزيد من النقد السياسي والنقد الخاص بالجوانب الأخلاقية ، الأفضل نوعية ، اضافة الى جهد اكبر من أجل بناء ثقافة نقدية عريضة ، لا يعني نكران اهمية أنواع النقد الاخرى. وذلك لأنه لا يمكن القول بأي حال من الأحوال ان هناك كمّاً كافياً من النقد الجيد — أي النقد الذي يحترم الفنون ويعلمنا كيفية العيش معها ومن خلالها. غير انني اعني ان الكثير مما يطلق عليه اسم « نقد » في هذه الأيام هو نقد تافه او مقلد أو هدام لتطلعاتنا ، بحيث يكون من الأفضل كثيراً لنا ان لا يكون موجوداً. لذلك فانني ادعو الى التعددية ، ولكنها ليست دعوة للنسبية التي ترحب بكافة القادمين على قدم المساواة. وقد يكون في مقدوري ان أقدم هنا قائمة سريعة بأنواع النقد التي لا نحتاج اليها ابداً في الوقت الحاضر ، وهي :

أولاً : الشروحات المسهبة للالتواءات اللفظية الرامية الى إظهار ان الأعمال الأدبية تشكل وحدات مركبة أو لا تجانسات مركبة : اي انها وحدات تتجاوز التعددية ، على النحو الوارد في « النقد الجديد » القديم ، أو تعدديات غير متجانسة كامنة خلف الوحدة الظاهرة ، كما في « الجديد الجديد ».

ثانياً : المقالات التي تقول بان عملاً ما آخر ، بغض النظر عن نوعه ، إنما يوضح حقيقة ان مشروع الكتابة مشروع متميز باستقلاليته ، أو انه مشروع لا يتمتع بالاستقلالية.

ثالثاً : المقالات التي توجه ضربة قاضية للرواية الواقعية أو تبث بها الحياة ثانية.

رابعاً : المقالات التي تقول على نحو قاطع بان الشعر الحقيقي هو الشعر الذي يعكس الحقائق العليا.

خامساً : المقالات التي تقول بان الشعر الحقيقي لا يحتاج الى قول الحقيقة.

سادساً : المقالات التي تقول بان الكلمات المنقوشة على الصفحات هي كلمات تظل ميتة الى ان يقوم القارىء بإحيائها.

سابعاً : المقالات التي تقول بان الكلمات المنقوشة على الصفحات ليست كلمات ميتة.

ثامناً : المقالات التي تقول بان شكلاً سابقاً من اشكال النقد قد أصبح بالياً.

www.attaweel.com

تاسعاً : المقالة التي تقول بان كاتب المقالة المذكورة قد اكتشف النوع النقدي الذي سوف ينقذ الأدب والنقد.

خلاصة القول ، لنكن أقل ادّعاءً بقدرتنا على إثبات الافتراضات ، التي لو كانت تملك المقومات لاستطاعت ان تثبت ذاتها بذاتها. فمجلاتنا النقدية — واعرف ذلك ليس بمجرد كوني رئيس تحرير مجلة « التساؤل النقدي » — متخمة بالمقالات التي تعلم الناس ما يعلمونه مسبقاً فقط ، هذا إذا ما افترضنا بانها مقالات ذات قيمة عالية ، وذلك في ضوء ان الاتجاه العام للمرء هو الوصول بالافتراضات ، وبطريقة معينة للتفكير ، الى نتائج ، حيث ما تلبث الافتراضات العامة غير المثبتة حول الفن والحياة ، ان تتحول الى نتائج نهائية قاطعة.

أما الشيء الوحيد الذي لا يمكننا الحصول عليه الى حد الاكتفاء ، فهو النقد الذي يعلمنا فنون التقويم الدقيق. ان هذه الفنون غير قابلة للحصر في قائمة واحدة. فهي تظل خلافية على الدوام غير ان تعلم ممارستها إنما يؤدي الى العثور على أمل بناء جسر بين النظريات وجمهورنا التعددي ، داخل وخارج الجامعات . فالهدف الذي لابد لأي ناقد ان يتبناه ، هو ان تؤدي كتاباته الى رفد ما يقوم به الفنانون من محاولة تحويل مواهبهم الى شيء اعظم من الموهبة ، والى رفد « متذوقي الفن » الذين يثرون حياتهم بالفن ومن خلال الفن. اننا نملك عدداً هائلاً من الفنانين الموهوبين في الفنون كافة. كما ان لدينا عدداً أكبر من الناس الذين يبدو انهم يمارسون النقد ، ويتلقون اجراً لذلك ، وهو عدد اكبر من نظيره لدى أية ثقافة أخرى في التاريخ. كما ان لدينا مجتمعاً من ملايين المستهلكين للفن ، غير ان الشيء الوحيد الذي لا نملكه ونحن نجرّ أقدامنا نحو قرن جديد ، فهو الثقافة النقدية.

www.attaweel.com

(١٥)

فن بدون نقاد
ونقاد بدون قراء

ماري برات

لا تهدف مجموعة مقالات بعنوان « ما هو النقد ؟ » الى الاجابة عن السؤال بقدر ما تهدف الى عرض تشكيلة من ردود الفعل ازاءه. فلا يمكن تعريف النقد ، أو على الأقل لا يمكن تعريفه تعريفاً مفصّلاً ، وذلك لأن النقد لا يوجد على نحوٍ تجريدي أو ثابت. فمن حيث كونه نشاطاً اجتماعياً تتم ممارسته من قبل مجتمع بشري وداخل هذا المجتمع ، يقترن النقد دائماً بمضمون ما محدّد ، وذلك بالنسبة لصنف محدد من الفن ، أو بالنسبة لتصنيف معين لفنانين أو لجمهور أو لنقاد ، أو لبناء اجتماعي أو مؤسّسي معين. فهمومه ومناهجه تختلف باختلاف هذه المجالات. لذلك فان ما اقترحه هنا ، هو مناقشة بعض مظاهر الممارسة النقدية المعاصرة في الولايات المتحدة وبعض إمكانيات التغيير.

إن المسائل التي ارغب في إثارتها تحديداً هنا هي مسائل برزت أمامي على نحوٍ ملح أثناء حديث دار في حفلة عشاء حضرتها مؤخراً مع عدد من الصديقات ، فلأجل التغلب على فترة من الخمول ، بادرت احدى الحاضرات الى طرح سؤال حول ما إذا كانت إحدى الحاضرات قد قرأت كتاباً جيداً في الآونة الأخيرة. وبدلاً من الهدوء المعتاد ، فقد أثار السؤال عاصفة من التذمر. فكل واحدة كانت تحب القراءة ، غير ان أياً لم تكن قادرة على تذكر آخر مرة قرأت فيها كتاباً يستحق القراءة أو مجرد التقليب. وقد تمخضت صيحات الاشمئزاز عن نقد متعاقب للكتب الرائجة : « تشيسابيك » لميشنر ،

www.attaweel.com

« المقصورات البعيدة » لكيي ، « اللاجئون » لهوارد فاست ، « وساوس » لجوديث كرانتس ، « شيبومي » لتريفينيان ، وغيرها. وكانت الصفات التي ترددت بكثرة هي : « سطحي » و « تكراري ». وبما انني كنت الناقدة الأكاديمية الوحيدة بين الحاضرات ، فقد أثار النقاش بعض المسائل المهنية بالنسبة لي. فصديقاتي الحاضرات ــ محللة برامج ، عاملة اجتماعية في رعاية الطفل ، عاملة بدالة تلفونات ، عاملة اجتماعية ــ قد مثلن جزءاً كبيراً من الجمهور القارىء ، ذلك الجمهور الذي يضم الملايين من قراء ما يسمى بالرواية الشعبية (والتي تطلق النخبة عليه صفة « الرعاع » تحبباً). ولذلك فقد تساءلت اين هو النقد الذي من شأنه أن ينقل سخط ذلك الجمهور القارىء الى أولئك الذين ينتجون الأدب ؟ أين هو النقد الذي من شأنه أن يصل بثقة ذلك الجمهور القارىء بالأعمال التي سيجدونها جديرة بالقراءة (إن كان هناك حقاً مثل هذه الأعمال ؟) وأين هو النقد الذي من شأنه ان يضفي المعنى على هذه الأعمال ذاتها ، وعلى ردود الفعل التي تثيرها ، وعلى التغيرات التي تحدث على نحو واضح في نوعها الأدبي ؟ ان تخوفاتنا في المجال الأدبي قد اشارت الى هاتين السمتين للثقافة الأميركية المعاصرة : الأولى هي ان معظم الفنون التي يتم انتاجها لا تخضع فعلياً للنقد ، والثانية هي ان معظم النقد تتم كتابته يظل دون قراءة ، وهذا ما نشعر به نحن النقاد الأكاديميون بحدة. ان ما سأحاول استكشافه في هذه الصفحات القليلة هو تلكما السمتين ، والعلاقة التي تربط بينهما.

لا تقتصر السمة الأولى المتمثلة في ان معظم الأعمال الفنية لا تخضع للنقد ، على تلك الروايات التي تظهر بأغلفة ورقية ، وإنما تشمل النتاجات الفنية كافة التي تحشر عادة وبشكل عام تحت عناوين من « الثقافة الجماهيرية » أو « الفن الجماهيري »[1]، وخاصة ما يتعلق بالتلفزيون وافلام هوليود والروايات الشعبية ، تلك هي الأشكال الرئيسة التي يتم التعبير الفني من خلالها في ثقافتنا ، مع ذلك ، فهي بالتأكيد ليست الأشكال الرئيسة التي يتعامل معها النقد. بل هي في الواقع تكاد تكون مستثناة تماماً من اهتمامات النقد الأكاديمي ، رغم الاعتراف بامكان تناولها ضمن إطار المراجعات المحدودة التي سأتحدث عنها

www.attaweel.com

باسهاب أكثر بعد قليل. أما السمة الثانية ، وهي السمة المتمثلة في ان معظم ما يكتب من نقد لا يقرأهُ احد ، فهي تشمل بالطبع ذلك الانتاج النقدي الضخم الذي يتم انتاجه في الكليات والجامعات. فمن الناحية الكمية ، يمكن القول بأن معظم النقد إنما يتم انتاجه حالياً من قبل أساتذة الأدب الذي يخاطبون أساتذة أدب آخرين. كذلك ، وكما يعترف النقاد المحترمون انفسهم ، فان انتاج النقد ضمن هذه الدائرة المغلقة قد تجاوز القدرة على استيعاب ما ينشرمنه. وهذا يدل على انه إذا كان أساتذة الأدب يشكلون جمهوراً صغيراً نسبياً للنقد ، فان الجمهور الفعلي لأي عمل نقدي لابد وان يكون صغيراً جداً.

وكما يلاحظ غالباً ، فان استيعاب النقد من قبل الجامعة هو تطور حديث حديث جداً حدث بشكل رئيس في هذا القرن وكجزء من عملية الانزواء العام لثقافة النخبة بعيداً عما يسمى بالثقافة الجماهيرية. فالاتجاه نحو الأكاديمية قد وسع الفجوة بين فن النخبة والفن الجماهيري وأضفى عليها صفة مؤسسية ، كما أدى في الوقت ذاته وعلى نحو أشد وضوحاً ، الى إقامة تحالف مؤسسي بين النقد والفن النخبوي. هكذا اتخذ الطرفان من الأقسام الأدبية واللغوية مقراً لهما ، بينما لم يتطور أي نقد منظم حول أشكال الفنون غير النخبوية الآخذة بالانتشار. ولدى عملية اعادة النظر في المؤسسات الأكاديمية والحياة الفكرية ، التي تمّت ضمن إطار انتفاضة أواخر الستينات وأوائل السبعينات ، فقد خضع هذا التوزيع للموارد النقدية للتساؤل ، وعمد بعض النقاد في الأقل الى توجيه اهتمامهم نحو بعض قطاعات الفن الجماهيري (وقد حظيت الأفلام بالقسط الأكبر من هذا الاهتمام). غير ان هذا التوسّع في المجال النقدي لم يستمر ، وأدت بعض التطورات ، كإعادة ما سمي بتحديد متطلبات الحضارة الغربية ، الى العودة الى التركيز الحصري على ثقافة النخبة في الجامعات. ضمن هذا الاطار ، لابد من التأكيد مجدداً على اهمية الجهود الرامية الى توسيع مجال النقد على نحو يتجاوز المبدأ النخبوي التقليدي والتغلب على عملية الحصر هذه ، الناجمة عن التنظيم القائم ضمن إطار الجامعة.

لا تتعلق المسألة بادخال الفن الشعبي ضمن دائرة اهتمام الجامعة فحسب ، بل هي أيضاً مسألة إيجاد النقد ضمن إطار الفن الشعبي. ذلك ان نقد

www.attaweel.com

أي شكل من أشكال الفن لابد وان يعمل في المجالات التي تتلقى هذا الفن ، أو تنتجه. فالمدرسة هي دائرة مجال فن النخبة ، وخاصة الجامعات التي يتم فيها تلقّي معظم فنون النخبة اضافة الى ما يتم انتاجه فيها. ومن الواضح ان الجامعات لا تضم إلا جزءاً صغيراً ممن يتلقون أشكال الفن الشعبي ، وجزءاً أقل ممن ينتجون هذا الفن. وفي غياب الدراسة النقدية المنظّمة ، فان مناقشة وتفهم تلك الأشكال من الفن نادراً ما تتجاوز الاستجابة الآنية لأعمال فردية والادانة العامة لإدقاع وهدر الموارد. فالتغيرات في أشكال هذا الفن كثيراً ما تحدث دون أن يلاحظها احد أو تخضع للتحليل مؤدية في كثير من الأحيان الى الحيرة والارتباك دون ان يعمد احد الى تفهما نقدياً ، وذلك بسبب غياب الرؤية التاريخية التي تنتجها التقاليد النقدية. فحديث حفلة الغداء الذي أشرت اليه سابقاً يشكّل مثلاً على ذلك. غير ان أوضح مثل على الهوة الحاصلة في النقد في هذه الأيام هو التلفزيون ، وهو وسيط لم يتم اختراعه إلا بعد ان حدث الانزواء النقدي الى داخل الجامعات ، والذي لم يحظ بأية تقاليد نقدية إلا « تصنيفات نيلسن » وهي مما لا شك فيه أكثر وسائل النقد سذاجة حتى الآن.

فخلال السنوات الأخيرة ، حدثت فجوة بين واضعي البرامج التلفزيونية والمشاهدين ، وهي فجوة كان يتحتم على النقد ان يسدها. وبدلاً من ان ينشدّ المشاهدون الى واضعي البرامج ضمن إطار طقس استهلالي شديد الغباء ، فان مشاهدي التلفزيون ومؤسسة البرامج قد أصبحوا الآن (خريف ١٩٧٩) منفصلين انفصلاً تاماً ولا يوجد بينهما أي قاسم مشترك مما أدى الى الاعتراف علناً بوجود نوع من الأزمة. فعدم رضى الجمهور عن البرامج ظاهرة منتشرة وعميقة. فالاحتجاجات والمقاطعات ورفع الدعاوى تتضاعف بينما تمر عملية مشاهدة التلفزيون في تقلّص مستمر. وترد شبكات التلفزيون على ذلك بفيض من الانتاج العقيم فتقدم مسلسلاً بعد مسلسل وبرنامجاً خاصاً بعد برنامج خاص املاً في ان تفلح بشيء ما. فالمشاهدون قادرون على التعبير عن الأشياء التي لا يريدون مشاهدتها على ما يبدو فقط ، وليس على الأشياء التي يريدون مشاهدتها وتقف الشبكات عاجزة عن تفسير سبب نجاحها أو فشلها

www.attaweel.com

إلا على مستوى فـردي وفي مجالات تحـديد الأوقـات وتقديم النشـرة الجويـة وربما أسعار النفط فقط. فمن جهة هناك مشاهدون يملكون القدرة عـلى تذوق الغرابة وهي قدرة تبدو أكثر صعوبة على الإرضاء باستمـرار ، ولكنهم في ذات الوقت مهما يظلون منهمكين بالوسيلة حيث يواصلون المشاهدة حتى ولو كانوا غير راضين ابداً عما يشاهدون. من جهة ثانيـة ، هناك قـوى انتاج مشـدودة الى مبدأ القاسم المشترك الأدنى (أي تقديم أعمال ترضي أكبر عدد من الناس) دون اي اعتبار لتعددية المجتمع ، كما انها مشدودة الى المساومـات التجاريـة التي يصل بها الحد الى تحديد الموضوعات التي يمكن تناولها. ولكننا لا نلمس في أي من الجهتين الوسيلة التي تضفي على ما يتم تقديمه أي معنى اجتماعي أو ثقافي أو فني. وتسود نفس هذه الحالة في أفـلام هوليـود وفي الرويات ذات الأغلفـة الورقية كـذلك ، حيث نجد انـطباعـات التذمـر نفسها من التكـرارية والاستخدام الصارم للفكـرة والاقتراب العـام أو النهايـة العامـة ، كما نجـد بان جمهور هاتين الوسيلتـين دائم التهافت وبـالاتجاه نحـو الأفلام الأجنبيـة أو للأدب غـير الروائي أو لأي من النشاطات الثقـافية الأخـرى. لا أرمي هنا الى تشخيص أو شـرح هذه التـطورات ، وإنمـا الى قـول ان هنـاك العـديـد من الظواهر الثقافية المعقدة التي لابد من تفسيرهـا ، وان الوسائـل المتاحـة لتفسيرها غير متوفرة.

إن التحدث بشأن توسيع مجال النقد الى خارج الأكاديمية والمبدأ الفني النخبوي لا يعني مجرد « تطبيق » شكل معين من النقد المحدد مسبقاً على صنف اضافي من الفن ، ذلك لأنه لا يمكن الفصل بين ما يتم تطبيق النقد عليه والطريقة التي يتم التطبيق بها ، أي طريقة تحديد الأولويات ، وطريقة تصورها وتنفيذها ، والأدوار التي تـؤديها في المجتمـع. كمـا لا يمكن الفصـل بـين ذلك والطريقـة التي يعمل بها الفنّ داخل المجتمع. ان هذا التواكل المتبادل شـديد الوضـوح في تشكيلة واحدة من تشكيلات النقـد التي ما زالت قـائمة في مجـال الثقافـة الجماهيرية ، وبخاصـة في المراجعـات . فحين نضـع المراجعـات قبالة النقـد الأكاديمي ، فسنلاحظ حالاً بان وظيفة المـراجعات هي التقـويم ووظيفة النقـد الأكاديمي هي التفسير أو التحليل. مع ذلك ان هذا التمييز غير صحيح ، لأنه

www.attaweel.com

إنما يشير الى الوظيفة التي تبعث بالحديث بعثاً سحطياً. فكلا النوعين المذكورين من النقد يؤديان الشيئين معاً. فالوظائف التفسيرية للمراجعة هي وظائف خفية الى حدٍ ما ، وذلك بفعل واقع ان المراجعة إنما تنخرط انخراطاً تاماً في مجال يحاول النقد الأكاديمي إدارة ظهره له ، وهو الاعلان التجاري والتعامل مع الفن كسلعة. فمستوى المراجعين الحاليين هو مستوى المراسل الاستهلاكي ، الذي يساعد الزبون المحتمل على اختيار الأعمال التي سيصرف نقوده عليها. فالنقطة المحورية للمراجعة هي تقديم توصية للمستهلك ، حيث يشكل النص المقدم شرحاً للتوصية ودفاعاً عنها على نحوٍ ظاهر. فالمثال التجاري هو العمل على استهلاك الأعمال الفنية استهلاكاً متتابعاً كاستهلاك أصابع البطاطا ، والحكم على عمل معين بأنه قد اصبح بالياً مع تقديم عمل جديد. تلك هي الطريقة التي يتم التعامل بها مع الأعمال الفنية بالمراجعات ، انها طريقة التعامل مع عملٍ واحد في وقت معين لدى مجرد ظهوره. فالمراجعون غير معنيين بمراجعة استنتاجات عامة مهمة ، ناهيك عن اهتمامهم بالنظرية.[٢] والمراجعات نادراً ما تشكل بؤرة الاهتمام في المنشورات التي تظهر فيها ، بل لابد لها من انتظار دورها وذلك لطولها ولمستوى طرافتها ولاختيار الموضوع بالنسبة لمجموعة المواضيع المدرجة (أخبار ، موضة ، جنس) التي تحتل بؤرة الاهتمام. فعلاقة المراجعات بمؤسسة التسلية التي تقوم في العادة بإنتاج الأعمال والمراجعين لهذه الأعمال ، إنما تضع المراجعين تحت ضغط التعامل مع الفن كوسيلة ترفيه أو كوسيلة هروب (على النحو الذي قاله مؤخراً احد كبار المنتجين التلفزيونيين حيث قال بأسلوب تأملي « في مدرسة الحياة الأولية ، يشكل التلفزيون فترة استراحة). هكذا يتضح بان المراجعة هي في حدّ ذاتها سلعة ، حيث تؤدي دوافع الربح بالمراجع والصحيفة الى فرض كوابح مباشرة على المستويات كافة.

مع ذلك ، وبقدر الخطأ الكامن في اعتبار الفن الجماهيري فناً استغلالياً وفناً هروبياً خالصاً ، هناك خطأ في اعتبار المراجعة وسيلة استهلاكية خالصة. فهي تقوم بمهمات ثقافية مركزية بالنسبة للنقد. فالمراجعة تلعب دوراً مهماً في عملية النقد التي تعمل باتجاه تكوين الاجماع الاجتماعي على الأحكام والتحليل المتعلق بالفن ـــ وهذا هو الذي يدعو الناس الى قراءة المراجعات بعد ان يكونوا قد قرأوا

www.attaweel.com

العمل المعني أو حتى حين يكونون لا ينوون قراءة العمل المعني ، فالانهماك في القيمة الترفيهية لا يسقط النظر الى الفن نظرة جادة. فالتسلية والترفيه امران جدّيان ، وتزداد هذه الجدية مع التقلص المتواصل لعدد الناس الذين يصرفون نقودهم ووقتهم الفائض على امور تتعلق بالأمور العائلية. وفي ضوء ان موقع المراجعات هو وسط السوق تحديداً ، فان عملية المراجعات تلعب دور الوسيط المباشر بين المنتجين والذين يتلقون الفن الجماهيري ، مشكلة بذلك خط اتصال مميز ومؤثر بين الاثنين ـــ وهذا ما يفسر ان عملية نشر وقراءة المراجعات إنما تحدث بعد مناسبة معينة ، تحدث مرة واحدة كالحفلة الموسيقية.

يجدر القول هنا كذلك انه ونتيجة لما حدث من تطورات في مجال الفنون الجماهيرية كتلك التي ذكرت اعلاه ، فان اهمية عملية المراجعة آخذة بالتعاظم في الوقت الحاضر. فقد أصبحت أقسام المراجعات موجودة في كافة الصحف والمجلات القادرة على تحمل نفقاتها (خاصة وان الكتب والسينما والحفلات الموسيقية غالية التكاليف) كما أصبح الناس أكثر انهماكاً في قراءة المراجعات ومناقشتها من أي وقت مضى. وقد اخذت قنوات المراجعة الطويلة تتسلل عبر التلفزيون ، وأخذ كل خريف يأتي بموجة أكبر من التأمل النقدي حول فصل الاستعراضات. وبالاضافة الى دليل التلفزيون الذي أصبح أكثر توتراً وأكثر ميلاً الى التحليل ، هناك أعمدة المراجعات التلفزيونية في معظم الصحف والمجلات الكبيرة ، كما بدأت تظهر في البرامج التلفزيونية الاخبارية في هذا الخريف بعض اللقطات الصغيرة حول المراجعات. وقد تضاعفت كمية المقابلات والمقالات التي تتناول أزمة التلفزيون ، بل ان شبكة السي. بي. إس ، وفي محاولة منها لانقاذ ماء الوجه ، قد دشنت برنامجاً شهرياً فيه بالتجول في البلاد مجرية مقابلات مع المشاهدين الذين يرسلون رسائل يتذمرون فيها من بعض عروض الشبكة المذكورة. خلاصة القول ، رغم التسليم بان المراجعات بحد ذاتها اعجز من ان توجد نقداً كافياً للثقافة الجماهيرية ، فنحن لا تستطيع التغاضي عنها ولا التغاضي عن حقيقة انها إنما تؤدي وظائف حيوية كان النقد الأكاديمي قد تخلّى عنها.

إذا كانت الصحافة والاستهلاكية هما اللتان تقرران شكل عملية المراجعة ،

www.attaweel.com

فان الجامعة وارتباطها بفن النخبة هو الذي يقرر شكل النقد الأكاديمي. لقد كان الغرض من الانزواء داخل الجامعة هو حماية النقد وفن النخبة من سيطرة السوق المباشرة ، وخلق موقع مقاوم للثقافة التجارية والسلعية. لقد نجحت هذه الستراتيجية الى حدٍ ما ، ولكن ليس من دون ان توجد التناقض. فضمن إطار الجامعة ، أدّى اعتماد النقد المنشور كمقياس لتحديد ضمانة العمل والراتب والكفاءة المهنية الى تحويل النقد الى سلعة على اية حال (رغم ابتعاده قليلاً عن المال ، حيث ان التعليم عمل نتقاضى عليه اجراً). نحن نفكر بالنقد على انه يتجه نحو الاجماع من خلال الجدل ، بالجامعة كمؤسسة تشجع الانفتاح الحر لهذه العملية. غير ان بعض الضغوط المؤسسية إنما يثبت الحاجة الى انتشار النقد ، ويمنح كل ناقد حصة في فكرة عدم نهاية النقد ، والطاقة اللانهائية للتفسير ، والحاجة لأكبر قدر ممكن من التعددية ، وإذا ما ساورنا الخوف احياناً ، كما يقول هارتمان حين « ننظر الى السماوات الفكرية ، فنرى الفوضى : التعددية ، وربما لا نهائية الفرضيات المتنافسة ، والتخمينات المرهقة للعقل » ، فان إيجاد الوسائل لإضفاء الشرعية على ما يسميه هارتمان « حرية السقوط الى أعلى » امر ممكن ، أو كضرورة عملية فرضتها علينا تعقد الأعمال ذاتها. فالحاجة الى الانتشار قد تركت اثراً إيجابياً تمثّل في التشجيع على بعض التوسع في معالجة المادة التي يتم تناولها ، بما في ذلك المغامرة باتجاه الأنواع الثانوية وباتجاه إقليم الفن الجماهيري. غير انه في الوقت ذاته قد غذّت الإفراط في التخصص والرضى الذاتي بدلاً من الحوار الموجه نحو هدف تحقيق الاجماع. ومن المؤكد ان الوصف الذي أطلقه وين بوث مؤخراً على النقد بانه « مرض » يهدد بان يتحول الى « صراع مفتوح بين مصارعين معصوبي العيون يتدلون في الهواء من أجل الحصول على الجائزة » إنما هو وصف مبالغ فيه لما يجري في ربوع مجلاتنا المتخصصة ، رغم صوابه بشأن معصوبي العيون.

إن الجانب المثير بشكل خاص في المضمون الاكاديمي مع ذلك ، هو أن استراتيجية عزل فن النخبة والنقد عن السّلعيّة قد ادى الى عزلهما بعيداً عن كل ما يدور خارج الجامعة ، كما أدى الى تغذية رؤية « الثقافة » وكأنها شيء قائم على نحوٍ مستقل عن الحياة الاجتماعية. فحين تكون ثقافة النخبة هي الثقافة

www.attaweel.com

الوحيدة التي يعترف بها النقد ، فان الهرب من التجارية إنما يؤدي الى عزلة مدقعة ليس إلا. فثقافة النخبة تكاد لا تشارك في حياة المجتمع الدائرة. انها تعيش في المدارس فقط ، وهي ثقافة يتم تعلمها بوعي ومن خلال المؤسسة ، وهي ، كما يقول فيليب فيشر « شيء يتم الدخول اليه من الخارج ». ليس من السهل رؤية هذا الفن أو نقده كممارسات اجتماعية ذات مدلولات تتجاوزها ذاتها. ولهذا السبب ، يجدر أن لا يكون هذا الفن هو الفن الوحيد والنقد الوحيد المعترف به داخل الأكاديمية. فالتركيز على مبدأ النخبة لا يعترف إلا بالنقد الموجه بشكل رئيس لأدب الماضي ، كتعقيب يصدر بعد فترة طويلة من واقع التأليف. فالاتجاه إذن هو اتجاه نحو اعتبار المهمة الرئيسة للنقد بانها مهمة التوسط للتعبير عن التلقي المعاصر للأعمال الماضية ، بينما يتراجع المفهوم الذي يعتبر بان وظيفة النقد هي المشاركة في عملية الانتاج الفني المعاصر.

إن الاتجاه الى فصل الثقافة عن الحياة الاجتماعية يتضمن عقبات لا تتعلق بالنقد والنقاد فحسب ، بل تشمل المجتمع باسره ، خاصة وان هذا الاتجاه إنما يأتي في وقت يقوم فيه النقاد بوظيفة المدرسين ، وحين أدت ديمقراطية التعليم العالي اى منح الجامعة فرصة التدخل المباشر في حياة الناس على نحوٍ لم يحدث من قبل. فمعظم النقاد قد تعرفوا بالأصل على ثقافة النخبة من « الخارج » ، وتلك هي الطريقة التي نقدمها بها الى طلابنا ، وذلك ، كما يشير فيشر ، « تحت ظروف تضطرنا الى التضحية ، وذلك بفصل التجربة الاجتماعية — الضمنية ، والروابط المحسوسة بين الفكر والنظام والتجربة الشخصية والذاكرة — عن التجربة الثقافية المعروفة والمقروءة ». وتتضمن هذه التضحية أيضاً عملية فصل المعرفة والتجربة الفنية ، في أشكالها الجماهيرية على الأقل. كذلك ، فان المضمون التعليمي يفترض ان هذه التضحية ليست كافية ، وان الفهم التام هو امر محصور بالمتخصصين المحترفين ، بينما لا يستطيع الشخص العادي ان يستوعب إلا الفضلات. كثيراً ما يتم التعامل مع الثقافة على النحو الذي يتم فيه التعامل مع الفيتامينات ، أي من أجل تصحيح عيوب لا يفهمها إلا الطبيب. وكما هو الحال في المهن الأخرى ، فان جزءاً من الرسالة التي نقوم بتوصيلها ، يتضمن فكرة

www.attaweel.com

ان الزبون / المريض يجب ان لا يشعر ابداً بانه قادر على التصرف بدون ارشاداتنا. ان فكرة النقد كنشاط مكمل لتجربة الجماعة وخبرتها الفنية شيء مختلف جداً عما سبق ، وان عدد الاكاديميين الذين يمارسون عملهم ضمن إطار يعتبر الفنان والجمهور والناقد اعضاء معاصرين في المجتمع ذاته ، لكل منهم نصيبه ورأيه في طريقة عمل الفن في المجتمع قليل جداً. لا يعني هذا بالطبع انه يتحتم على الناقد ان يتخلى عن « السخرية اللاذعة » ويدرب نفسه على حب الفجاجة ، وإنما يعني ان فن النخبة بحد ذاته يجب أن لا يكون البؤرة الوحيدة التي تستقطب اهتمام النقد الاكاديمي ، وانه ليس هناك ما يدعو الى ذلك. فالمسألة إنما تتعلق بتوسيع دائرة مهام الناقد وليس تقليصها.

إن التغيير صعب دائماً وذلك لأن معظمنا قد اختزن قيماً تضفي الشرعية على عملية الفصل بين الثقافة والحياة الاجتماعية ، قيماً مثل « الابتعاد النقدي » التي تجعل التعامل مع الأعمال المعاصرة للثقافات الأخرى أكثر سهولة من التعامل مع الاعمال المعاصرة لثقافة الناقد ذاته.بذلك ، فان الاطار الجامعي إنما يسهم في عملية جعل النقد صنواً للعلوم الأكثر سطوة ومكانة ، والتي تتحدّر مستوياتها وفقاً للمعايير المؤسسية. فالصفة الاجتماعية المفترضة للمعرفة والنشاط الاجتماعي ، إنما توجد نموذجاً متفقاً عليه بالنسبة للنقد ، وتقوم الحالات النقدية بتطوير مواقف مماثلة لما يقوم به العالم الذي يراقب الظواهر البيولوجية (النص أو العملية العضوية) أو السيكولوجية (القارىء كموضوع للتجربة). هكذا يصبح الوصف والشرح هدفين واضحين الى جانب التخمين النظري ، بينما يصبح التقويم ضمنياً . كما يتم إيجاد مصطلحات مهنية تقوم بالفصل بين المعرفة التي يتم التوصل اليها والمعرفة المشتركة أو القابلة للتشارك ضمن المجتمع. ان العلاقة بالعلوم مع ذلك ليست علاقة غير واضحة. حيث يمكن التعرف على التناقض بين الاثنين من خلال أحد ابرز خصائص النقد المعاصر والمتمثلة بالسيطرة التامة لفكرة المصداقية. ويفصح هذا الاستحواذ في الآن ذاته على عملية اختزان القيم العلمية والاعتراف بمحدوديتها. وهذا ما يفسر الموقف الدفاعي المزدوج ، الذي يشكل سمة معظم النقد الحديث ، في مواجهة ضغوط العلوم في الجامعة وضغوط الفن الجماهيري في الخارج.

www.attaweel.com

أما الستراتيجية المتسلطة الأخرى التي تعزز عملية انعزال النقد فهي الافتراض الشائع بان الأعمال الفنية ذاتها هي التي تحدد عمل الناقد. هكذا يتم الافتراض بشكل عام ان الأعمال الفنية هي التي « تستدعي » النقد، وان افضل الأعمال إنما تستدعي عملاً نقدياً افضل وان أسوأ الأعمال لا تستدعي أي نقد أبداً. ويرقى هذا الى مستوى الافتراض بان عمل الناقد هو عمل محكوم بالطبيعة وليس بالمجتمع[٣]، وهو افتراض يتماشى مع ضاغط آخر أشد قوة، هو مفهوم « الفن الجماهيري » ذاته. فهذه هي التسمية التي تقول لنا بان هذا الفن الذي هوجزء من التجربة الاجتماعية اليومية غير المتخصصة ليس فناً أو ثقافة، بانه تحت مستوى النقد والتفسير، تحت مستوى النظر اليه بجدية. ومن المفارقة انه وبقدر ما يقوم النقد الأكاديمي بالإيحاء أو حتى ببثّ هذا الرأي، فهو يدعم المصالح التجارية التي يتبنّى مقاومتها في مجال آخر. وتعبر تعليقات ريموند وليمز على وسائل الاتصال الجماهيري بشكل عام عن هذا الواقع، حيث يقول:

> إن المفهوم البرجوازي « للاتصالات الجماهيرية » وما يرتبط به من مفهوم راديكالي هو مفهوم « الاستغلال الجماهيري »، لا يعبران عن السوسيولوجية الحقيقية لتلك المؤسسات المتنوعة... ان ما حققته كل من النظرية الثقافية التجريبية البورجوازية والراديكالية هو « التحييد » الاجتماعي لمثل تلك المؤسسات: إحلال وتحييد بنى طبقية معينة بواسطة مفهوم « الجماهير »، إحلال وتحييد التفاعلات المركبة الخاصة بالسيطرة والاختيار والدمج وأوجه الوعي الاجتماعي التي ترتبط بالعلاقات والظروف الاجتماعية الواقعية بوساطة مفهوم « الاستغلال » (وهي استراتيجية فاعلة في السياسات الدعائية الراسمالية)... ان السوسيولوجية المركبة للجمهور الفعلي وللظروف الواقعية لعمليات التلقي والاستجابة في هذه الفروع الكثيرة في تنوعاتها (جمهور

www.attaweel.com

السينمـا ، قـراء الصحف ، مشـاهـدو التلفـزيـون ، إنما يشكلون شرائح اجتماعية متميزة) مثقلة الى حـدٍ مفـرط بـالمعـايـير البـورجـوازيـة « لمنتجي الثقـافـة » و « المجتمع الجماهيـري » ، وذلك بالاضـافة الى الأثـر الذي تخلفه ، حقيقة ان السوسيولوجيـة المركبـة لهؤلاء المنتجين ، سواء أكانوا مدراء أمْ وكلاء ضمن إطار النظم الرأسمالية ، هي في ذاتها سوسيولوجية غير متطورة ».

رغم ان ويليـامز يعبـر هنا عن فـرع السوسيـولوجيا بـدرجة رئيسـة ، فان ملاحظاته تنطبق على بعض مشاغل النقد كذلك. فمفاهيم الفن الجماهيري والثقافة الجماهيريـة إنما تـؤدي الى تبسيط أو « إرهـاق » ما يصفـه وليامـز بالتشكيلة الثقافية التي لا نعرف عنها إلا القيل بـالمقارنـة مع المعـرفة والفهم اللذين اكتسبناهما بشأن فن النخبة. كذلك فان فهمنا لفن النخبة يعاني مثل هذه الفجوة ، وذلك لأننا نميل الى تجاهل تفاعله الدائب مع أشكال الفن الجماهيري. لا أشير هنا فقط الى اجداد « الكتلة اللامعقولة » — Incredible Hulk — من ذوي المعرفة الواسعة ، وإنما الى واقع ان « الكتلة » قابلة تماماً الى توليد إلمـاعات خـاصـة بهـا في روايـة ذات فن رفيـع أو في معـرض نحت. فلو تم وضعهـا مع بانتغرويل* في غرفة واحدة لما ابتلع احدهما الآخر ، بل سيعمدان الى تبادل الملاحظات ، ليس غير..

هوامش

(*) إحدى شخصيات رابيليه الساخرة.

(١) إن مصطلحي « الثقافة الجماهيرية » و « الفن الجماهير » كما سأناقش لاحقاً ، همـا مصطلحـان مشوشان يؤديان الى الإفراط في تبسيط عدد كبير من النشاط الثقافي. انني استخدمهما هنا بتردد ، وكتذكير بالمجال الذي يوجد فيه مكان للعمل.

(٢) يجدر القول ان العديد من هذه الملاحظات حول عملية المراجعة لا تنطبق على مراجعات « النيويورك تايمز » والمنشورات المماثلة التي رغم انها لا تؤدي فعلها خارج إطار الجامعة ، فهي تؤدي فعلها ضمن إطار النخبة والفن الرفيع وتجد جمهورها الرئيس في الساحة الاكاديمية.

(٣) لا ازعم هنا ان انكر ان ما يفعله النقـاد قد يختلف بـاختلاف الأعمـال التي يتعاملون معهـا ، كما لا ادّعي ان الدور الذي يقوم به الناقد ملائم في كل وقت.

www.attaweel.com

(١٦)

العلاقات الاجتماعية للنقد

ريتشارد أوهمان

حين صدر كتاب « ما هو الأدب ؟ » الذي يعتبر هذا الكتاب تتمة له ، دهشت لواقع ان كاتباً واحداً فقط ، قد أشار فيه الى كتاب آخر صدر بنفس العنوان قبل ثلاثين عاماً ، هو كتاب جون بول سارتر « ما هو الأدب ؟ ». ونظراً لاعجابي بهذا الكتاب ، ولأجل التعويض عن ذلك التقصير الذي اسهمنا فيه أنا وبقية النقاد ، ارتأيت ان استهل هذه المقالة بالهامش الذي خصصه سارتر في كتابه للنقد والنقاد ، حيث قال :

« لابد من التذكر ان معظم النقاد هم أُناس خذلهم الحظ ، وفي الوقت الذي أشرفوا فيه على اليأس ، وجدوا عملاً صغيراً وهادئاً أشبه ما يكون بعمل حارس مقبرة.. فالأموات هناك ، والشيء الوحيد الذي قاموا به هو الكتابة.. لقد اختفى مثيرو المشاكل ، وكل ما تبقّى هو تلك الأكفان الصغيرة المكدسة على الرفوف فوق الجدران ، وكأنها جرار في مدفن [روماني]. فحياة الناقد صعبة. ان زوجته لا تمحضه التقدير الذي يجب ، وأولاده ناكرون للجميل ، وأول الشهر شديد الوطأة عليه. غير انه يمكن له دائماً ان يدخل مكتبته ، فيتناول كتاباً من على الرف ويفتحه. ينبعث قدر قليل من روائح المخزن ، ثم يبدأ عملية غريبة قرر ان يطلق عليها اسم قراءة.».

www.attaweel.com

ففي عملية القراءة ، يخضع الناقد لنوع من « الاستحواذ » الذي يمارسه عليه كتاب « ألّـفه شخص ميت حول أشياء ميتة » ، كتاب « لم يعد له أي مكان فوق الأرض » ولا يثير اهتمامنا على نحوٍ مباشر ، حيث « تحولت الأحـاسيس التي فيه الى أحاسيس نموذجية ، وبكلمة أخرى ، الى « قيم ». هكذا يتعامـل ناقد (سارتر) بابتعاد متماثل مع عنصرية غوبينو وإنسانية روسو (حيث كان لابد له من الاختيار بينهما لو كان معاصراً لهما) ، وذلك لأن غوبينـو وروسو « مخطئين على نحوٍ ممتع وعميق » وبالطريقة ذاتها ؛ فالأثنان ميتـان ». هكذا يحيل الناقد قضاياهما الملحة والملتهبة الى « رسائل » عنهما ، وهي رسائل كثيراً ما تكون على النقيض من حياة الاثنـين ، وذلك من خلال استمتـاعه « بتفـوق الكلاب الأحياء على الأسود الميتة ».وإذ لا يتبقّى منهما غير : « هذه الحقـائق الأسـاسية ، » ان الانســان ليس طيباً ولا سيئـاً » ، « ان هناك قـدراً كبيـراً من الألم في الحيـاة البشريـة » ، « ان العبقريـة هي مجرد صبـر عـظيم » ، فان مطبخ الحزن هذا سيكون قد حقق اغراضـه ، وسيكون القـارىء قادراً ، حالما يلقي بالكتاب جانباً ، على الصراخ بـروح مطمئنـة » ، ان كل هـذا ليس إلا أدباً ».[1]

يمكن للمرء ان يحكم بنفسه فيما إذا كان الفيلسوف منصفاً أمْ غير منصف بحقنا. ففي كِلا الحالتين ، قد يرغب المرء في القول بان ناقد سارتر يشغل موقفاً مختلفاً عن الموقع الذي نكتب فيه اليوم نقدنا ، فمن الواضح انه يكسب عيشه الضنين من عمله كناقد ، ولو كنا كذلك ، لوجدنا أنفسنا في أول الشهر في وضعٍ مرٍ بالتأكيد. انني رغم ذلك أبدأ بسارتر ، وذلك لأنه ينظر الى النقد على انه نشاط أُناس معينين في ظروف معينة بحيث يشكل نقدهم استجابة لتلك الظروف وللأدب كذلك. فهو ، شأن ريموند وليمز ، يعتبر النقد « ممارسة ضمن عـلاقات فـاعلة ومعقدة مع ظرف وحالة الممارسة ، ومع كان الممارسات الأخرى بـالضرورة ». انني أود ان اقوم بالشيء ذاته ، وبيان ما هو واضح بدرجة رئيسة ، وذلك لأن ما هو واضح كثيراً ما يتم إغراقه في الغاز هي من صنعنا.

لابد لي من التأكيد أولاً : ان أي لغز قد يكمن في سؤال « مـا هو النقـد الأدبي ؟ » هو لغز من صنعنا نحن. وإذ اقول « نحن » ، فـانني اعني أولئك

www.attaweel.com

الذين يحترفون الأدب ويكتبون عنه في مجتمعنا. انني اقول ذلك لأنه رغم ما قدمه وليمز من توضيح وافٍ بشأن كلمة « نقد »التي اصبحت « كلمة صعبة جداً » ، فهي ليست كلمة صعبة بالنسبة لنا كمحترفين. فالنقد هو الكتابة أو الحديث الرسمي الذي يرغب الناس ان نقوم به حول الأدب. قد يرغب البعض لغرضٍ ما ، أن يوسع مجال استعمال هذا المصطلح على نحوٍ يؤدي الى تغطية ما يكتبه المراجعون في المجلات حول الروايات الجديدة ، أو ما نقوله عن الأدب في أحاديثنا العادية ، أو ردود فعل أي شخص إزاء مفهوم النقد على نحو يؤدي الى استثناء إصدار الأحكام أو التحليل أو أي شكل آخر من أشكال الكتابة. غير انني اعتقد ان معظم الناس سوف يتفقون على اننا لو تفحصّنا طريقة استعمالنا لهذا المصطلح في أحاديثنا السهلة والتلقائية بعيداً عن المجادلة ازاء الاستعمالات المختلفة والنقد المختلف ، فاننا إنما نقصد « بالنقد » تلك المقالات التي تظهر في المجلات المتخصصة وليس المراجعات التي تظهر في الصحف العادية أو المجادلات التي تدور احياناً في الصفوف حول « الأشباح » في رواية كذا أو « التصفيق » في نهاية مسرحية الليلة الماضية ، أي اننا نقصد تلك الكتابات التقويمية الراقية شأن كتابات وينترز دليفيس ، اضافة الى شروحات بروكس.

أين هي المشكلة إذن ؟ قد تكون في التساؤل ذاته. فسؤال « ما هو » النقد ، يتضمن ثلاثة احتمالات . قد يعني السؤال : ما هي العمليات المتعددة التي يقوم بها النقاد — أي ما الذي يدور حقاً في الحديث النقدي ؟ قد يتضمن هذ السؤال التجريبي بعض الصعوبة التي تتطلب اجابة دقيقة مفصلة. غير انه ليس لغزاً. كما لا يوجد ما يدعو الى الحيرة في السؤال العادي الذي طرحته في الفقرة السابقة حيث « المقصود بسؤال « ما هو » هو مدى شمولية المصطلح ، أي مجاله. غير ان الحيرة ما تلبث ان تبرز إذا ما كان قصدنا من السؤال هو تعريف « جوهر » النقد ، أي تلك الخصائص المتميزة التي تجعل من بعض النصوص نقداً وبعضها نقداً رديئاً وبعضها الآخر ليس نقداً.

يا له من امر مذهل ! لكأننا امام سؤال « ما هو الطبخ ؟ » وحيث اننا لا نقنع بتقرير حول معنى الكلمة ولا بتفسير وصفي للأشياء المختلفة التي يقوم بها

www.attaweel.com

الطباخون ، ولا بتعداد منتوجات الطبخ ، بل نصر فوق ذلك على معرفة ما هو الطبخ « حقاً » ـــ لأجل ان نبرهن بانتصار ان غلي الخضروات ليس طبخاً ، او انه تقليد زائف للطبخ أو انه طبخ من الدرجة الثالثة. وإذا ما تقبلناه على هذا النحو ، فاننا نكون وكأننا ندعو الى تكريم بعض الطباخين ونبذ البعض الآخرين. قد يكون مثل هذا العمل مفيداً ، شريطة أن لا يكون مدفوعاً باستراتيجية آيديولوجية خادعة ترمي الى استخراج قيمة ما من واقع معين ـــ أي استخراج « ماذا وكيف نطبخ؟ » من « ما هو الطبخ ؟ ». قد يتم بين حين وآخر جمع عدد من المقالات الهجومية المعنونة « ما هو الطبخ ؟ » في كتب مثيرة للجدل ، غير انني أشك ، وليس فقط لأننا جميعاً نعرف ذلك معرفة أولية ، في ان معنى طبخ الطعام هو تسخينه. (فنحن مع ذلك نعرف ان النقد في أبسط صوره ، هو الكتابة أو الحديث الرسمي عن الأدب). لذلك اعتقد بان هناك خلافاً حول « ما هو النقد » وليس حول « ما هو الطبخ » وذلك يعود في بعضه الى ان العلاقات الاجتماعية المحيطة بالطبخ هي علاقات واضحة بينما العلاقات الاجتماعية المحيطة بالنقد علاقات غامضة. فأثناء كتابته حول المثقفين ، لا حظ غرامشي بان هناك جهداً لا طائل منه للبحث عن سمة واحدة يمكن ان تنطبق على النشاطات التي يقومون بها كافة ، وتميز تلك النشاطات عن نشاطات الآخرين. فالخطأ ، كما قال ، إنما هو البحث عن مثل هذا المعيار « في جوهر طبيعة النشاطات الثقافية » بدلاً من البحث عن ذلك في ذلك النظام المتكامل للعلاقات التي تأخذ هذه النشاطات مكانها فيه ». واعتقد بان ذلك ينطبق على النقد والنقاد. لذلك سوف اعمد هنا الى تفحص شبكة العلاقات التي تحيط بالنقد ، آخذاً بعض المفاهيم الماركسية بعين الاعتبار.

هناك للطبخ ـــ الذي يتم في البيت ، قيمة استعمالية واضحة. أما الطبخ الذي يتم في مطعم أو أية مؤسسة اخرى ، حيث يتم الدفع لقاء الأكل ، فله مثل هذه القيمة اضافة الى القيمة التبادلية. فالطبخ بالنسبة لما تم طبخه ، هو سلعة ولدى دخوله الى السوق أو خروجه منه ، فهو انتاج ، غير انه يكون سلعة عادية داخل السوق. ان هذه التصنيفات الأولية لا تنطبق بسهولة على للنقد. إذ لمن من الناس يكون للنقد قيمة استعمالية ؟ من المؤكد انه ذو قيمة استعمالية

www.attaweel.com

بالنسبة للنقاد الآخرين الذين يستعملونه لاضفاء صفة المعرفية على موادهم التعليمية ولأجل الاحاطة بكل ما يدور في مجال اختصاصهم ، ولأجل ان ينتجوا نقداً خاصاً بهم. وهذا يعني كما لو ان القيمة الاستعمالية للطبخ لا تفيد بدرجة رئيسة إلا الطباخين الآخرين وذلك بمساعدتهم على تطوير طبخهم وتقديم الارشادات الخاصة بالطبخ. اضافة لذلك ، هناك قيمة استعمالية للنقد بالنسبة للطلاب ، وذلك لأن اساتذتهم قد أشاروا عليهم بقراءة النقد ، أو لأنه قد طلب منهم كتابة قطعة نقدية أثناء فصلهم الدراسي. لا يعني هذا ان النقاد والطلاب لا يستمتعون بالنقد ، أو انه لا يوجد هناك من يقرأ النقد بدون دافع الاستعمال ، وإنما يعني اننا حين نبحث عن القيمة الأساسية للنقد ، فاننا نجد انفسنا في حالة دوران شبه متواصل داخل سلسلة الاستعمالات التي يخلقها النقاد أنفسهم.

قد يكون أكثر سهولة لو اننا عمدنا الى تحديد القيمة التبادلية للنقد. فهناك على الأقل بعض المقالات النقدية التي توفر دخلاً متواضعاً لمؤلفيها ، كما ان بعض الكتب النقدية تدر عائدات. غير ان تلك المدفوعات لا تتأتى بشكل عام من التعبير الحر عن الحاجات من خلال السوق ومن خلال البحث عن الفائدة بالنسبة للناشرين فمعظم المجلات القليلة التي تدفع أجراً على النقد هي مجلات يتم تمويلها من قبل الجامعات أو من قبل ممولين آخرين ، على النحو الذي يتم به تمويل المطابع الجامعية التي تطبع كتب النقد. والى جانب ما تتلقاه تلك المطابع من مساعدات ، فهي تظل غير قادرة على الاستمرار إلا من خلال عمليات البيع وبأسعار باهظة الى المكتبات ، وهي عمليات غير ممكنة بحد ذاتها إلا من خلال ميزانيات الجامعات. فبعض الكتب النقدية التي تظل متوفرة بطبعاتها الرخيصة سنة بعد أخرى ، وتدر على ناشريها بعض الأرباح ، إنما تظل كذلك بفعل مبيعاتها الى النقاد الآخرين والى الطلاب الذين يطلب منهم شراؤها للدراسة الصفية ، أو الى الخريجين الجدد الذين يعمدون الى تدريب أنفسهم على المهنة. بذلك تتماثل القيمة التبادلية مع القيمة الاستعمالية ، وذلك من حيث انهما لا يستطيعان الهروب من الدائرة التي يقررها النقاد أنفسهم والمؤسسات التي يعملون فيها. وعلى أية حال ، فنحن إنما نتحدث عن سوق صغيرة بقيمها

www.attaweel.com

لأولئك الذين ينتجون لها. وهل يشك احد في ان الغالبية العظمى من الجهود النقدية ، وبغض النظر عن جهود الطلاب ، لا تدر عوائد مطلقاً ؟ فالنقد انتاج ذو نوع غريب ضمن إطار الرأسمالية ، وهو لا يكاد يكون سلعة.

إحدى الحالات المركزية في النشاط النقدي ، هي حالة تقديم بحث الى مؤتمر أو للنشر في مجلةٍ ما ، في هذه الحالة يلعب النقاد أنفسهم أدوار المنتج والممون والمستهلك. فالقيمة التي يتمتع بها النقد على الصعيد الاقتصادي أو الذاتي هي قيمة ضئيلة بمعزلٍ عن حاجاتنا الخاصة والحاجات التي نفرضها على الطلاب وأصحاب المكتبات. وإذا ما تقدمنا خطوة أخرى ، يمكننا القول بان ما يحتاجه النقاد حاجة ماسة إنما هو « انتاج » النقد وليس استهلاكه. وهذا صحيح سواء نظرنا اليه من زاوية الفرد أو الجماعة. فعلى الصعيد الفردي ، من المسلم به اننا نريد أن نكتب من أجل إثبات درجة جدارتنا ، من أجل الحصول على عمل ، من أجل الحصول على الترقية والمنصب ، من أجل الحصول على المكانة الوظيفية — وكذلك بالطبع ، من اجل الحصول على الإعجاب ، وكسب احترام الذات ، من أجل امتلاك متعة الاكتشاف والاحتفاء بالأدب والتمتع بالمعارك الجدلية ، والتواصل مع أولئك الذين يملكون اهتمامات مماثلة ، وهكذا. وأترك ذلك للقارىء كيف يقرر درجة اهمية كلٍ من هذه الحاجات.

اما على الصعيد الجماعي ، فنحن بحاجة الى النقد وإيجاد المجلات التي تطبعه والمناسبات التي تقوم بتقديمه وذلك من أجل تدعيم موقعنا كمهنة. فالاعتراف بأية مجموعة من العاملين ومنح هذه المجموعة جملة الفوائد المترافقة وهذه المكانة لا يتحقق ذلك إلا إذا ظلت المجموعة يقظة إزاء الحفاظ على هذه المهنة والعمل باستمرار على تعاظم ذخيرتها المعرفية. فالنقد لا يشكّل بمفرده كل تلك الذخيرة المعرفية التي تزكي هذه المهنة ، ولكنه أكبر مكوناتها. وقد ظل على مدى الخمس والعشرين سنة الأخيرة بشكل المكون المتميز لها. فالنقاد يحتاجون النقد من أجل الحفاظ على مواقعهم داخل الجامعة.

غير ان النقد يتجاوز مجرد كونه سبباً في اعفائنا من أسوأ شدائد سوق العمل الرأسمالي. فحين نمارس النقد ، فنحن كذلك نمارس حريتنا المهنية ونعبر عنها. فنحن نميز وفقاً لمصطلحات نقابتنا بين « وظيفتنا » وبين « عملنا ».

www.attaweel.com

فسؤال : « كيف يسير عملك ؟ » هو سؤال خاص ببحوثنا النقدية وليس بتدريسنا للنقد. لذلك نقول : « لم يتح لي ممارسة عملي الخاص طيلة هذا الفصل الدراسي ». فالنقد هو « عملنا » وليس « وظيفتنا » ، ووظيفتنا هي التدريس ، ونتاجها هو ما يتجلى في الدرجات والتقديرات والشهادات. نحن مسؤولون مباشرة أمام رؤسائنا بالنسبة لوظيفتنا ، وهي مسؤولية تمتد من دائرة السكرتارية الى المجلس الى الصف . مع ذلك ، نحن نقوم أيضاً ببيع قوة جهدنا لرؤسائنا ، وهم الذين يحددون الشروط العريضة لما ننتجه من جهد ــ الفصول الدراسية ، المناهج ، التعليمات. وعلى العكس من معظم العاملين غير الفنيين ، فنحن نحتفظ بسلطتنا ازاء بعض مجالات التخطيط الخاصة بوظيفتنا ، غير ان القوانين الأساسية للتعليم تظل خارج إطار سيطرتنا. هكذا يوجد لدينا انفصام بين الرؤية والتنفيذ ــ ولا شك في ان سيطرتنا تتجه الى التضاؤل في فترات الانكماش الاقتصادي على النحو الذي نمرّ به الآن. نحن لا نخضع من الناحية التقنية للاستغلال ، وذلك لأن فائض قيمة جهدنا لا تتم مصادرته من قبل الرأسمالي ، ولا تنتفع الجامعة على حسابنا. غير اننا نقوم بتقديم نتاج جهدنا الى رؤسائنا ، الذين يقومون بدورهم بجمع الأجور من الطلاب ــ أو ، بفاعلية تضاؤلية ، من الدولة. ان القرابة التي نشعر بها على نحوٍ متزايد ازاء العاملين الآخرين ، إنما تنبع من حالة الاغتراب ، التي لا تقلّل ضآلتها النسبية من حقيقة وجودها.

غير ان « عملنا » كنقاد ، ليس عملاً مغترباً ، وذلك لأنه لا ينتج سلعة تخضع للمصادرة من قبل رؤسائنا ، بل هو نادراً ما ينتج سلعة. حقاً هناك كثير من النقاد الذين يضطرون الى القيام بذلك من أجل العيش ، غير اننا في هذه الحالة لا نختلف عن الكتّاب الطليقين أو الأطباء الذين يمارسون مهنتهم لحسابهم الخاص. نحن نمارس العملية النقدية بدءاً بالادراك ومروراً بعمليات التنفيذ الأكثر تحدياً ، ثم نعهد بالمهمات التفصيلية ــ كالطبع والتحرير والتنضيد وقراءة المسوّدات والطباعة الأخيرة والتجليد والتوزيع ــ للآخرين. كذلك ، يظل الانتاج ملكاً لنا ، وحقوق الطبع تشهد على ذلك ، كما تشهد عليه المطبوعات والأوراق المقدمة حول حياتنا. فاسم الناقد يظل مقترناً بالانتاج الى الأبد. فهو قد أدى عملاً إبداعياً من خلال ما يمكن أن يوصف على هذا المستوى

www.attaweel.com

من التحليل ، بالجهد غير مغترب. هكذا يقترب النقاد ، في ممارستهم للنقد ، من حالة التحرر من شروط العمل العادية في المجتمع الرأسمالي ، أكثر من أي شيء آخر.

يبدو هذا الكلام جذاباً ، جذاباً الى حد اعتقد بانه جدير بإثارة سؤال تشككي : لماذا لا يوفر النقد حالة من الرضى التام بالنسبة للذين يمارسونه ويستهلكونه ؟ لماذا لا يبدو النقد لنا بانه مجال للحرية ـــ سواء كممارسة لجهدنا الابداعي وكتعاون طوعي مع الآخرين في مجال تبادل وتطوير الأفكار ؟ سوف أقدم هنا إجابتين عن هذا السؤال ، وكلاهما يؤشران الى العيب البنيوي ذاته في حريتنا.

أولاً ، ليس صحيحاً اننا نمارس النقد خارج إطار نظام الاستغلال. فالجامعة أو الكلية التي توظفنا للعمل فيها ، إنما تستفيد على نحوٍ غير مباشر من النقد وكافة البحوث الأخرى التي ترعاها ، رغم انها لا تقدم تحديداً بامتلاك هذا الانتاج أو بيعه من أجل الربح. فالادارة تطلب الأبحاث من أجل الحفاظ على « نوعية » المؤسسة. أي ان الجامعة تطالب بمكانتها بين المؤسسات الأخرى مستندة في ذلك الى البحوث التي تنتجها كلياتها ، حتى ولو كانت هذه البحوث غير مفيدة كالنقد. فالبحوث تعزز مكانتها وسمعتها ، وذلك يزيد من إقبال الطلاب عليها ، ومن إشغال خريجيها للوظائف والأعمال ، كما يمنحها الأفضلية في طلب مَنْ يتميز منهم للعمل لديها. فهذا النظام المبرمج وقيمه هو الذي يتغلغل في مجالات التعليم العالي حيث يعمل على نحوٍ « تنازلي » بدءاً بالجامعات الكبرى فالأقل ثم الكليات المحلية. ان الكليات المحلية وغيرها قد لا تقدم المكافآت ولا تطلب بحوثاً. وهذه الحقيقة إنما تعكس واقع بقائها في أسفل السلم.

فالادارة تستخدم المكانة التي حصلت عليها بوساطة بحوثنا عن أجل جذب الأموال : الهدايا التي يقدمها الأفراد والشركات ، المنح التي تقدمها المؤسسات والحكومة الفيدرالية ، اضافة الى التمويل العادي الذي تقدمه الولايات والبلديات ـــ وبالاضافة الى أشكال الفائض الاجتماعي هذه ، هناك أجور الدراسة التي يدفعها الطلاب وآباؤهم. فالمرتبة تتحول الى مال ، والمال يقوم بدوره بتعزيز المرتبة. أما بالنسبة للطلاب انفسهم ، فان المرتبة التي تحتلها جامعتهم تلعب

www.attaweel.com

دوراً في تحديد مواقعهم ضمن إطار التنافس على الشغل ، وعلى التوزيع غير المتساوي للفوائد ، كالدخل والثروة والمكانة والقوة. وهذا مجرد تأكيد على الواقع المألوف المتمثل في الدور الذي تلعبه مؤسسات التعليم العالي في عملية اعادة انتاج النظام الطبقي. فالبحوث ، بما في ذلك النقد ، هي إحدى الوسائط التي يتم بها إشاعة الطبقية. لذلك ، فان الناقد ، وبغض النظر عن اهدافه ، إنما يشارك من خلال النقد في عملية التنافس والطبقية ، وفي عملية الاستغلال. اعتقد باننا نشعر بضغط هذه العلاقات الاجتماعية على الدوام ، كما نشعر بالتوتر القائم بينها وبين الممارسة التعاونية الحرة للجهد الابداعي.

أما السبب الآخر الذي يجعل النقد ممارسة لا ترقى الى الصورة المثالية له ، فيمكن استقصاؤه عبر تاريخ النقد. يبين وليمز في « كلمات أساسية » ان هناك معنى حديثاً لكلمة « نقد » هو « إصدار الاحكام ». فمنذ أوائل القرن السابع عشر ، اتخذت عملية تلقي الأدب منحىً انعزالياً ، فاحتل القارىء موقع المستهلك ، وأصبح بمقدور بعض القراء ادعاء القدرة على إصدار الأحكام. ففكرة إصدار الأحكام في حد ذاتها ، إنما تتضمن تقسيم الناس الى جماعات : جماعات مؤهلة بفعل ما تتمتع به من ذوق واحساس وثقافة (أصبحت الثقافة فيما بعد نتاج التدريب) لاصدار الأحكام ، وآخرون غير مؤهلين لذلك إما لصغر سنهم أو لجهلهم وفظاظتهم وغبائهم. كما ارتؤي بان هناك مقاييس خارجية يتحتم الحكم بها على الأعمال. ليس لمثل هذه المقاييس وجود بالطبع ، فكل ما هنالك هو تلك العمليات الاجتماعية التي يستطيع البعض من خلالها تحقيق هيمنتهم. ولكي يتم وضع مقاييس ، لابد من الانغمار في المناورات الآيديولوجية التي يتم من خلالها تعميم مصالح وقيم طبقة أو جماعة ما ، وتقديم المصالح والقيم كما لو انها مصالح وقيم الجميع. وبقدر ما تعمد الممارسة النقدية الى إظهار هذه الاستجابات بدقة ، يشعر النقاد بعدم الأمان إزاء علاقات تلك القوة الخفية التي تواكب عملية الانتقال من « احبّ هذا » الى « هذا عظيم » !

قد يظن بان ما تم خلال القرن الأخير من تحول النقد الى مهنة ، ومن تأكيد على الصرامة والمنهج والموضوعية ، ان العلاقات الطبقية للأحكام قد تلاشت. وبالفعل ، فان المرء لا يعثر اليوم إلا على القليل من الأحكام العلنية في مجال

www.attaweel.com

النقد مقارنة بالماضي. فقد توارت عملية إصدار الأحكام ، لكي تتخذ شكل الحكم المهني العام والضمني ، الذي تتم فيه تزكية الأعمال الجديرة بالقراءة والتعليم والنقد. وهي عملية تشكل تعبيراً عن الاتفاق العام على قواعد مقررة.

غير انه في الآن ذاته وللسبب ذاته ، أي بفعل تحول النقد الى مهنة ودفع النقاد الى التقليل من إصدار الأحكام ، أصبح النقد ذاته خاضعاً للأحكام بصورة متكررة وعلى نحوٍ أكثر منهجية وأبعد أثراً. التي تؤهلهم لمنح أو حجب الثقة عن هذا أو ذاك ـ كالاساتذة ورؤساء التحرير والمراجعين وغيرهم ـ ووفقاً لهذه الأحكام التي يطلقونها على النقد ، يتحدد مصير الآخرين في الانتقال من الدراسات الأولية الى العليا ، ثم الحصول على وظيفة ثم إعادة التوظيف ، ثم الحصول على منصب ومنصب أعلى. وخلف كل ذلك ، هناك التسابق بين المهنيين أنفسهم على إصدار الأحكام على بعضهم البعض من أجل تمييز أنفسهم. ولا عجب في ان تؤدي هذه العمليات الى البهلوانية الفكرية المتخفية. فتظهر أفكار مثل فكرة ان النقد فن منافس للأدب ، أو الحديث عن « الما قبل » و « الجديد » ، كما تظهر المجلات التي لا يستطيع استيعاب ما تنشره إلا حفنة من « الأصفياء ».

سوف يشعر الكثيرون بان النقد الراهن قد أصبح نشاطاً نمارس فيه حريتنا فقط من أجل ان يتم الحكم علينا وتحديد حريتنا في ضوء ما ننتج ، وانه لم يعد هناك مجال لاحترام انفسنا إلا من خلال المقارنة المفعمة بالحسد والبغضاء مع الآخرين. هكذا ، وحيث الاتجاه ماضٍ نحو جعل المعرفة شديدة الخاصية والانغلاق ، بدلاً من جعلها قائمة على العمل الجماعي ، تصبح علاقات النقد الاجتماعية نسخة من العلاقات الاجتماعية القائمة في المجتمع الأوسع ، وهو المجتمع الذي نسعى الى الهروب منه بالبحث عن مجال عمل ليس فيه اغتراب. ولا عجب في ذلك ، فمثل هذا المجال إنما يسهم في ديمومة العلاقات الاجتماعية ذاتها.

www.attaweel.com

(١٧)

البحث عن الحقيقة الذاتية

مارتن إيسلن

« النقد » هو احد تلك المصطلحات المبتلاة بالتشوش نتيجة خضوعه للعديد من الاستعمالات العامة والتخصصية التي تتحدى التعريف : فهناك « الناقد » الذي يراجع الكتب أو المسرحيات في الصحافة اليومية ، وهناك « الناقد الأكاديمي » الذي يكتب الكتب المعرفية ، وهناك النعت « نقدي » والفعل « ينتقد » الذي يتضمن فكرة العثور على الاخطاء الى درجة الرفض التام ، اضافة الى الاستعمالات الخاصة بالفلسفة ، التي تتضمن عدداً من الدلالات المختلفة.

لا يسع المرء ان يفعل شيئاً ازاء هذا الواقع ، يتحتم على المرء أن يعتاد عليه ، وأن يستسلم لواقع ان المصطلح والمجال الذي يدل عليه غير قابلين للتعريف الدقيق ، وان المعنى المقصود سيظل فضفاضاً باستمرار ، حيث يتحتم استنتاجه من الضمون الذي ترد الكلمة في سياقه ، وحيث يتحتم على المرء ان يقرر فيما إذا كان هذا الاستعمال « رفيعاً » أَمْ « عادياً » ، ثقافياً أَمْ صحافياً ، « حيادياً » أَمْ « تحاملياً ».

غير انني أشعر بانه حتى لو كان هذا المصطلح وارداً ضمن إطار مضمون ثقافي « رفيع » ، فان التعريف القاموسي العادي ، الذي ينحو باتجاه « الشرح والتفسير للأعمال الفنية ولأدبية » هو تعريف مفرط في الدقة والتحديد. فهذا المصطلح رغم كل شيء ، قابل لأن ينطبق وبمشروعية تامة على العديد من النشاطات المختلفة ، حيث يؤدي مثل هذا التعريف الى حصره حصراً شديداً كما يبدو. فهناك العديد من أنماط الأسئلة التي يمكن للاجابات عليها ان تشكل

www.attaweel.com

امثلة من نشاط نقدي ، وهي مثل :

- ما رأيك في هذه الصورة ؟ (أو القصيدة ، الرواية ، الكتاب ، القطعة السيمفونية) ؟
- عمَّ تتحدث ؟
- ما هو الأثر الذي تتركه فيك ؟
- كيف يتم تحقيق هذا الأثر ؟
- لماذا تحب ذلك العمل أو لا تحبه ؟
- هل تنصحني بمشاهدته (قراءته ، الاستماع اليه) ؟
- ما الشيء الذي سأبحث عنه كي احصل على المتعة أو الفائدة ؟
- ما الصلة بين هذا العمل وغيره من الأعمال الخاصة بمجاله ؟
- كيف يمكنني ان اتعلم منه على نحوٍ يساعدني على التفوق في انتاج عمل في نفس المجال ؟

كل هذه الأسئلة وغيرها قد تأتي بإجابات تندرج جميعها تحت عنوان عام هو الحديث النقدي. لذلك ، سوف اقتصر على القول بان « النقد » (في دلالته التخصصية الرفيعة) لا يستطيع التطلع الى تعريف أكثر تعييناً من « الحدث » حول الفن ، أو « الحديث حول الأدب ». وهذا بدوره يفتح المجال واسعاً للتساؤل حول تعريف « الفن » و « الأدب ».

« الحديث عن الأدب » تعريف متواضع تماماً. مع ذلك ، فأنا لا اعتقد بانه يقلل من مكانة النشاط أو الفعالية التي يدل عليها. فالتحدث جيداً حول موضوع كالأدب لا يمكن ان يكون سهلاً ؛ بل يتطلب ما لا يحصى من المهارات ، والنظم الفكرية ، والمعرفة الواسعة ، والرؤية الثابتة ، والتمييز ، والطاقة التعبيرية ، والحساسية والادراك ، وقابلية الربط بين الأشياء ، واكتشاف الترابطات الخفية بينها ، والعين الثاقبة ازاء الخصائص الأساسية للموضوع المتناول ، والقدرة على التقمص العاطفي من أجل تجريب العاطفة من الداخل ، اضافة الى برودة الأعصاب الكافية للوقوف بعيداً ورؤية النظام الكامن وراء الفوضى الظاهرة في الأشكال المتعددة ، كل هذا ، الى جانب العديد من المواهب والقدرات والمهارات التخصصية.

www.attaweel.com

لا مناص من انخراط احكام القيمة بمثل هذا الحديث : فالتحدث عن الأشياء الأكثر اهمية بدلاً من الأشياء الأقل اهمية ، التركيز على ما يشكل افضل الأمثلة على المهارات ، هو بلا شك ارقى أشكال الحديث. رغم ذلك ، فأنا اعتقد ان التركيز المفرط على الوظيفة التقويمية للنقد قد أدى الى تحويله بعيداً عن واجباته الأكثر اهمية ، والى تشويه صورته والى الاساءة الى سمعته. فمثل هذا التركيز المفرط على الوظيفة التقويمية للنقد قد أدى ، قبل كل شيء ، الى انتشار ظاهرة الغرور غير المبرر بين النقاد ، وذلك الى درجة ادعاء العديد منهم بانهم إنما يؤدون مهمة إصدار « الحساب الأخير » وذلك بما يمتلكون من قدرة على إرسال بعض التعساء الى جهنم ورفع المختارين الى الجنة. ان مقاومة إغراء احتلال هذا الموقع السلطوي (الذي ظل غير مبرر على الدوام) بل وإغراء الافتراض بان الأحكام التي يصدرها احد ما هي احكام منطلقة من حقائق مطلقة ، إنما يتطلب قدراً فائقاً من شجاعة الأخلاق. فإذا كان قياس هذا الادعاء هو حمل الماء ، فان إصدار الحكم على الأعمال والمؤلفين يتضمن فكرة وجود منظومة من الشرائع المكتوبة أو غير المكتوبة ، التي يمكن تطبيقها بصرامة ودقة. ان هذا القياس ــ الزائف تماماً كما اعتقد ــ هو الذي أدى الى البحث عن قوانين ، قوانين ثابتة ، في مجال النقد الأدبي.

ففي الأزمنة التي كان يُنظر فيها الى الشرائع بانها موحاة بوساطة الكتب المقدسة ، كذلك كان يُنظر الى القضاة الأدبيين بانهم يتلقون سلطتهم من وحي مماثل : هكذا عهد ارسطو بوظيفة اعطاء الحقيقة الموحاة. ومع الاتجاه نحو عصر علمي موضوعي ، اتجهت عملية البحث نحو محاولة اكتشاف قوانين النقد بالقياس مع اكتشاف قوانين الطبيعة من قبل علماء الطبيعة. وهو قياس لا يقل زيفاً كما اعتقد ، بل انه أكثر ضرراً.

من المؤكد ان هناك نقاطاً يختلط فيها العلم بالنقد : قد تدعو الحاجة لدى تناول الرسم الزيتي مثلاً الى الاستعانة بالأصباغ الكيمياوية أو بالتشريح. كما قد تدعو الحاجة لدى تناول الدراما في السينما الى استدعاء ميكانيكية صناعة الأفلام ، كما قد يتم استدعاء علم النفس في التعامل مع شخصيات رواية ما ، وذلك بهدف دراسة سيكولوجية هذه الشخصيات من زاوية

www.attaweel.com

« علمية » ، هذا إذا كان علم النفس علماً حقاً. غير ان هذه الاستعارات بعيدة جداً عن تلك الفرضية التي تكمن وراء قسط كبير من النقد المضلل ، الذي يقوم على أساس الافتراض بان هناك إطاراً علمياً حقاً « للحديث حول الفن ». فالعلم معني بإقرار الحقائق الموضوعية والوقائع المبرهنة ، والظواهر الثابتة. أما الفنون ، والأدب في مقدمتها ، فهي معنية بالحقائق الذاتية والتجارب الذاتية والظواهر الذاتية التي تخلق ردود فعل ذاتية مختلفة لموضوع معين ، وفقاً لاختلاف الأشخاص. لذلك لا يمكن أن تكون هناك مطلقات في النقد.

هل يعني هذا انه لا توجد هناك منظومة من المعارف المقبولة في هذا المجال ، أو انه لا توجد مقاييس عامة معترف بها ؟ بالعكس تماماً: غير ان هذه المقاييس المقبولة على نحو عام ، وتلك المعتقدات المتبناة على نحوٍ واسع ، إنما تتمتع بكونها نتاج « الاجماع » فقط ، وليس بكونها حقيقة مطلقة. من الممكن جداً أن يتم الاجماع على اعتبار قصيدة ما رديئة جداً. غير انه من الممكن كذلك ان يتم النظر الى هذه القصيدة بمنظار مختلف إذا ما تغيرت الظروف وجرى تقبل وجهات نظر مختلفة تعتبر الاجماع السابق نموذجاً مثيراً لما اتسمت به المرحلة السابقة من « ذوق رديء ». قد يكون هذا مثالاً مسرفاً. غير ان حقيقة ان شكسبير قد اعتبر لفترة طويلة رديئاً لأنه انتهك القواعد المقررة للبناء الدرامي. وانه كان بحاجة الى « الاصلاح » والتطوير ، لا تقل إسرافاً.

إن الاجماع الذي اتحدث عنه هنا يتضمن نوعين : الأول هو الاجماع على الحد الأدنى من مقاييس الحرفه ، والثاني هو الاجماع على الحد الأدنى من مقاييس الذوق. فيما يتعلق بالحرفة ، فقد اطلق أي. ا. ريتشارد على هذا المجال اسم « النقد التقني » ويبدو ان ذلك مطابق تماماً. فالقارىء الذي يرفض رواية ما لأنها « غير مرضية من الناحية التقنية » إنما يندرج ضمن هذا المجال. وبشكل عام ، فان درجة الصحة والمصداقية في مثل هذه الأحكام تكون عالية. ويبدو كذلك ان هناك معياراً موثوقاً في هذا المجال. فعرض المسرحية قد يكون غير مرضٍ ويعوزه الاتقان ، كما قد يكون الوصف في الرواية مسرفاً في الاستطراد والتكرار الى درجة مملة ، كما قد يكون بناء العقدة غير منطقي. لا توجد مطلقات في المجال الحرفي كذلك. فمسرحيات سكرايب وساردو

www.attaweel.com

التي اعتبرت في الماضي عروضاً تامة الاتقان ، إنما تعتبر اليوم مسرفة في الوضوح الى حدّ لا يطاق. فتحت تحت تأثير التقنيات الدرامية الأكثر اقصاداً في مجال السينما والتلفزيون ، تحسنت مهارتنا في تحليل العروض ، وأصبحنا أكثر سرعة في الاستيعاب. حتى عروض إبسن الفائقة المهارة إنما تبدو لنا في بعض الأحيان مسرفة في وضوحها بالنسبة لذوقنا. وما زال الاعتقاد سائداً في العديد من الأماكن بان « سيكولوجية الادراك » التي تتعادل مع مقدرة العقل البشري على هضم المعلومات ، يمكن ان تشكل اساساً على الأقل بالنسبة لبعض الأسس العلمية « للجماليات ». وليس للمرء إلا أن يذكر الآراء المماثلة في مجال الموسيقى حول الأسس السيكولوجية لعملية إدراكنا للهارمونيات ، كي يرى مدى بعد مثل تلك الأسس العلمية للأمور الفنية عن المطلق.

حين كنت مسؤولاً ، بصفتي رئيس قسم الدراما في الاذاعة البريطانية ، عن قبول أو رفض المسرحيات بين مجموع النصوص المقدمة والتي تتجاوز المئة أو المئتين ، وخلال أسبوع واحد ، كنت متأكداً بقناعة تامة ، من ان المسرحيات التي أقوم برفضها هي مسرحيات غير جديرة بأية حال ، ومن انها تحت مستوى المقاييس المقبولة. غير انني بقيت متأكداً كذلك من ان رفض هذه المسرحيات بسبب رداءتها المحققة ، إنما يتم ضمن إطار الأذواق والتوقعات والاعتقادات السائدة. كما كنت مدركاً تمام الادراك ان هذا الاجماع خاضع للتقلب المستمر ، ومعرّض للتغير على نحوٍ غير متوقع. ولا يحتاج المرء للتأكد من ذلك ، سوى الى القاء نظرة على مجموع الأفلام القديمة ، ويقرأ الكتب التي كانت تحقق اعظم رواج في السنة الماضية لكي يدرك مقدار جذرية التغير على مدى الفترات المتتالية.

إن أي وعي بغياب مقاييس الأحكام وبمعزل عن الظروف الثقافية والتاريخية والاجتماعية المحلية ، ومن ثم استحالة تطبيق معايير مطلقة مهما كان نوعها ، لا يعني اننا غير قادرين على التعامل مع الأعمال الفنية ضمن إطار منطقي ونظامي. فقط يتحتم علينا ان نكون مدركين لنسبية هذا الاطار ذاته. وبكلمات اخرى : إذا كان الاتفاق المعني يتطلب وتيرة داخلية معينة ، وإذا كانت اعراف الذوق والمصداقية أو التناسق أو التشابه تنطبق على العمل الذي يراد الحكم عليه ، فمن الممكن مناقشة ذلك ضمن إطار هذا الاتفاق ، شريطة الاعتراف

www.attaweel.com

الضمني الدائم بان مصداقية مثل هذا الاطار هي مصداقية محدودة ، وجعل مثل هذا الاعتراف علنياً بين حينٍ وآخر على الأقل.

طالما انه لا توجد هناك مقاييس مطلقة للأحكام ، كذلك ليس هناك مقاييس مطلقة للمنهجية النقدية. هنا ايضاً لابد من الاعتراف بان القياس مع العلوم هو قياس زائف ومصدر للأخطاء. ليس هناك ، ولا يمكن ان يكون هناك منهج واحد شامل للنقد ، وذلك بسبب عدم وجود أية حقيقة موضوعية تتطلب الكشف عنها ، هناك فقط دوافع متعددة ونوايا من الاهتمامات المختلفة الكامنة وراء الرغبة في الانخراط في هذا الحديث.

من الناحية التاريخية ، وضمن إطار الثقافة الغربية على الأقل ، يمكن تتبع أصول النقد في مدارس البلاغة التي تركز اهتمامها الأساسي في إيجاد منظومة من المبادىء من أجل تعليم طرق التكلم في الأماكن العامة بطريقة مؤثرة – ثم تطورت لتشمل الاتصال الكلامي بشكل عام. وكانت تلك القواعد التي تم إيجادها عظيمة التأثير ضمن إطار الظروف الثقافية والخاصة السائدة في ذلك الحين. ان فكرة إمكان تلقين البراعة الفائقة في بعض المجالات الأدبية على الأقل (وهي فكرة كانت صائبة الى حدٍ معين ، وقابلة للتطبيق فقط في مجال عمليات البناء الأساسية للخطب والقصائد) ما زالت بقاياها عالقة حتى يومنا هذا ، وذلك باعتبارها آخر ما تبقى من الأطروحات الخاصة بالكلام الخطابي بدءاً من هوراس والى ما بعد عصر النهضة. ان الاعتقاد بان تحليل العملية الابداعية الكامنة في الأعمال العظيمة من أجل العثور على طريقة يمكن من خلالها انتاج اعمال عظيمة مماثلة امر ممكن ، ما زال يراود اذهان أولئك الذين يكتبون غالبية النقد في هذه الأيام ، سواء كانت هذه المراودة غير معلنة أو حتى في اللاوعي. في الواقع ، ان القوانين المشتقة بالطريقة الاستدلالية من خلال تحليل الأعمال العظيمة ، ثم رفعها الى مرتبة المعايير الافتراضية والقواعد التي يتحتم على كافة الأعمال اللاحقة أن تلتزم بها ، إنما هي عملية اعتباطية متهرئة تحول دون أي تطور طبيعي للأدب.

إن البحث عن المنهج النموذجي الذي يمكن انتاج الأعمال العظيمة من خلاله هو احد التوجهات الخلافية الكامنة وراء النشاط النقدي. هناك ايضاً

www.attaweel.com

عملية البحث عن المعرفة الأوسع ، بالشخصية وسيكولوجية الأفراد المبدعين ، والتعامل مع الأعمال الأدبية كمصدر للتاريخ والسوسيولوجيا ، والسعي لدعم النظريات والأطروحات السياسية (كما هو الحال في الجماليات الماركسية) ، أو تفسير النصوص باعتبارها ابنية أو إشارات ورموز.

إن كل توجه من تلك التوجهات المتباينة ــ وهناك العديد غيرها بالتأكيد ــ يؤدي الى ظهور ما لا يحصى من المنهاجيات والتقنيات المختلفة التي يتم تناول النصوص من خلالها ، وتفسيرها وشرحها ومناقشتها. كل توجه من هذه التوجهات هو توجه صائب في رأيي ، وذلك طالما تم الاعتراف بان كلاً منها إنما يتعامل مع جانب مختلف من الجوانب المتعددة للعمل المعني ، وانه قادر على الخروج بنتائج ذات علاقة بالتوجهات الأساسية التي أدت الى تشكيله. غير ان المشكلة إنما تكمن في ان مبتدعي هذه المدارس والمناهج النقدية واتباعهم مقتنعون بان توجههم هو التوجه الصحيح الوحيد. هل يجدر بهم ان لا يكونوا على هذا النحو من الاقتناع ؟ هنا يكمن احد التناقضات في مجال النشاط النقدي بجملته ، وذلك من حيث كونه حديثاً حول الأدب : فالحديث يتضمن فكرة تعدد وجهات النظر ، انه حوار ، أو مناقشة أو جدال. ومن طبيعة العملية الجدلية أن تكون هناك آراء مختلفة ، يتم الجدال حولها بحرارة وتقابل بعضها البعض. هذا هو الافتراض على الأقل ، الذي يكمن خلف تلك النظم الجدلية التي أثبتت جدارتها ، مثل الديمقراطية السياسية أو القضاء الانكلو ــ ساكسوني ، القائمة على أساس التنافس بين وجهات النظر المتعادية. لذلك من الأهمية بمكان بالنسبة الى أولئك الذين يساهمون في العملية الجدلية ، التي تشكل أساس النشاط النقدي في رأيي ، أن يكونوا مؤمنين بآرائهم التي يدافعون عنها إيماناً على شكل حقيقة مطلقة وخير أعلى. مع ذلك ، وكما هو الحال في العملية الديمقراطية أو القضائية ، من الحكمة بالنسبة لهؤلاء المتخاصمين أن يعرفوا أيضاً في قرارة أنفسهم بان الحقيقة التي يدافعون عنها بكل هذه الحرارة هي حقيقة من نوع خاص : حقيقة ذاتية ومؤقتة في أفضل حالاتها ، وذلك لأن المطلقات في هذا المجال من النشاط البشري هي استحالة منطقية. هل يمكن للعقل الواحد ان يحمل هذين الاعتقادين المتناقضين ظاهرياً ، وفي آنٍ واحد ؟ فلنفكر في ذلك الكاتب الذي يجهد بالتزام تام من أجل خلق « عمل عظيم خالد » وهو يعرف الآن في الآن ذاته

www.attaweel.com

ان الخلود في أفضل الحالات لا يعني أكثر من البقاء لمئة أو الف عام. أو فلنفكر في ذلك العاشق الذي يعتقد بعاطفة حادة ان حبيبته هي أفضل واجمل مَنْ وجد على وجه الأرض ، بينما يعرف في الآن ذاته بان هذا الاعتقاد هو اعتقاد ذاتي ولا ينطبق إلا عليه وحده وفي فترة معينة بالذات. وهو يدرك حقاً بان عكس ذلك امر غير معقول ، فلو كان العكس صحيحاً لتحتم عليه أن يكون في حالة تنافس مع الذكور من الجنس البشري كافة.

وهذا صحيح في مجال الأدب ، كما في مجال الفنون الأخرى : فلو كان هناك ذلك العمل العظيم الكامل في اتقانه ، ولو كان هناك ذلك المبدأ النقدي الخاص بانتاج الأعمال العظيمة ، لأدّى ذلك الى توقف النشاط الأدبي ذاته. فكل محاولة اخرى ستكون عديمة الجدوى. حقاً ، لا يمكن أن تكون هناك نقاط نهائية ومطلقات في مجال معني بالتجربة الذاتية. فتجربة كل فرد تؤدي الى تغيير رد فعله ازاء تجربته اللاحقة. وتجربة كل جيل تؤدي الى تعديل تجربة الجيل اللاحق. فردود أفعالهم هي ردود افعال ازاء ردود افعال سابقيهم : ضمن هذا الاطار من العملية الجدلية ، لا توجد نقاط نهائية. فكل رحلة قد تصل الى مطافها الأخير ، غير ان كل مطاف أخير هو نقطة انطلاق لرحلة جديدة. فحركة الترحال نحو المطاف الأخير هي العنصر الضروري ، وليس المطاف الأخير ، اي الوصول الى نتيجة محددة قاطعة ، الى مبدأ ثابت ، الى منهج لا يشوبه خطأ ، هو أشبه بالتوقف النهائي التام ، بالتحجر والموت. وهناك سوابق لهذا التحجر في تاريخ الأدب والنقد.

فحركة أو تقدم الفنون ــ وكذلك الحديث حول الفنون ، والنقد ضمن ذلك ــ غير معنية بالوصول الى غايات أو تحقيق نتائج نهائية. انها العملية ذاتها ، والحركة ذاتها ، التي تشكّل جوهر الموضوع. فغايات هذه اللحظة مهمة بالقدر الذي تؤدي فيه الى جعل الحركة متواصلة. والنشاط النقدي الذي يعنى بصياغة مثل هذه الغايات ، إنما تشكل عنصراً ضرورياً في هذه العملية ، لذلك ، قد يكون امراً حيوياً ان يؤمن الأفراد الذين يسهمون في عملية صياغة هذه الغايات إيماناً حاراً بقيمتهم المطلقة.

إن التعامل مع النقد على أساس اعتباره عملية جدلية ــ شأن الحديث

www.attaweel.com

والحوار وتبادل ردود الفعل والانطباعات ووجهات النظر ـــ متأتية من الاهتمامات والتوجهات المتباينة العديدة ، إنما يؤدي الى اعتبار النقد جهداً جماعيـاً قادراً في افضل حالاته على تحقيق إجماع ما ، وهو إجماع قد يكون طويل الامد احياناً وقصير الأمد أحياناً اخرى ، حول الأعمال الفردية ومشاكلها وتقنياتها وقيمها.

يحدث الحوار على مستويين هما المستوى الآني الذي يتم بين المتعاصرين ، والمستوى التاريخي الذي يتم بين فترتين زمنيتين مختلفتين. يتمتع المستوى الأخير ، كما يبدو لي ، بأهمية فائقة : فلدى التعامل مع عمل ينتمي لحقبة سابقة ، فان كل جيل إنما يتصدى ليس للعمل المعني فقط ، وإنما للأثر الذي خلفته الاجماعات النقدية للحقب السابقة ، وقد تبلورت على شكل راي بالعمل المعني ، وهو راي يشكّل نتاج التصادم الجدلي بين ردود الفعل المختلفة عبر الزمان ازاء الأعمال ذات الأهمية الباقية. فكل عمل سابق إنما يصل الينا وقد أحاطت به جملة من ردود الفعل النقدية التي ادى الى استفزازها أو انها استسلمت له. وهذا في حد ذاته سبب آخر من أسباب الاستحالة المنطقية لوجود مطلقات في النقد : ذلك ان العمل الفني وردود الفعل التي يبعث بها سرعان ما تندمج اندماجاً غير قابل للفصل. فنحن لا نستطيع النظر الى عمل من أعمال الماضي على نحوٍ مستقل عن ردود الفعل النقدية التي احاطت به ، ولدى إصدار رد فعلنا ازاءه ، فاننا إنما نصدر ردّ فعلنا ازاء التحليلات النقدية السابقة. فمحاولات النظر الى الأعمال السابقة بعيون عذراء ودون اي اعتبار لكافة الآراء والتصورات السابقة هي محاولات محكوم عليها بالفشل. فهل يمكن لأي دارس يحاول التعامل مثلاً مع سوناتة لشكسبير بمعزلٍ عن أي تصور مسبق ، أن ينجح في امتلاك نعمة مثل هذا الفراغ التام ؟ أشك في ذلك . ولو نجح في ذلك ، أفلا يكون قد استبعد تلك التصورات التي حملها معاصروا شكسبير في عقولهم ، وهم الذين قرأوا سوناتة شكسبير بعيون عذراء حقاً ـــ وبذلك يحصل على نتيجة مخالفة تماماً لرد الفعل العذري ؟ وإذا ما جادل قائلاً بانه إنما يريد تحقيق هذا الشيء بالذات ، افلا تكون تلك النتيجة مجرد رد فعل متطرف على ردود الفعل السابقة ، مجرد خطوة أخرى ضمن العملية الجدلية المستمرة ؟ بكلمات اخرى : قد يكون ممكناً ان نقفز الى خارج قطار متحرك ، ولكننا

www.attaweel.com

لا نستطيع القفز الى خارج مسيرة التاريخ ، إذ ليس هناك نقطة ارخميديسية نستطيع القفز منها الى خارج العالم ذاته.

إن عدم قدرتنا على التعامل مع عمل أدبي من أعمال الماضي بمعزل عن الحديث النقدي الذي تراكم حوله ، هو مجرد مظهر آخر من مظاهر الطبيعة الأساسية للأدب ذاته من حيث كونه شكلاً من أشكال الاتصال ، وحيث لا يمكن وجود تعامل بدون وجود متعامل. فطبيعة المتعامل هي التي تقرر الطريقة التي يتم التعامل بها. لذلك لا يمكن وجود عمل فني « كعمل في حدد ذاته » ، وبذلك فان كل الحديث عن الأعمال الفنية إنما يتضمن عنصراً ذاتياً. هكذا يصبح الاجماع النقدي حول عمل فني سالف جزءاً من تصور هذا العمل في عقول المتعاملين الجدد ، كما يعمد الى تعديل هذا التصور. فمن خلال النقد ، من خلال الحديث الذي اثاره العمل الفني ، والآراء التي أولدها ، يحقق العمل الفني استمراريته ومصداقيته ، فيتحول الى عمل كلاسيكي.

إن احدى الوظائف الرئيسة للنقد كما يبدو لي ، وظيفة التركيز على ذلك العدد القليل نسبياً من الأعمال الأدبية التي تؤلف الكتب المرجعية لثقافة معينة ، والعمل على تقرير شخصيتها وروحها — وتلك وظيفة على قدر كبير من الأهمية في مجال تحديد هوية الحضارة وصورتها الذاتية — فمثل هذه الأعمال هي التي يدور حولها معظم ما يكتب من نقد ومن إجماع نقدي عظيم. انها تلك الأعمال الأدبية القليلة نسبياً (قصائد ، مسرحيات ، روايات) التي تشكّل جزءاً من العملية التعليمية لثقافة معينة ، وتعتبر المعرفة بها أمراً مسلّماً به على الأقل بالنسبة لقادة الرأي. فظهور مثل هذه الكتب المرجعية هو هدف وواقع قابل للتحقيق. غير انه رغم ذلك لا يشكل مطلقاً ، وذلك لأن المرجع ذاته إنما يظل في حالة تغير دائب بفعل ظهور اعمال جديدة بين عام وآخر وحلول بعض الأعمال محل اعمال سابقة.

غير ان الأهمية التي تحتلها هذه العملية ، وكذلك الأدب ، بالنسبة للمجتمع عظيمة للغاية ، وذلك لأن عملية صياغة الأفكار والقيم والاتجاهات إنما تتقرر بدرجة كبيرة من خلال تلك النصوص التي تشكل النظام الفقري للنظام التعليمي لحضارة معينة. غير ان العملية النقدية هي التي تنتج هذه المرجعية. فإذا كان

www.attaweel.com

الشعراء هو المشرّعون غير المعترف بهم للعالم ، فان النقاد هم الهيأة المنتخبة من أجل وضع هذه التشريعات موضع التنفيذ.

إن تبلور التجربة الجماعية هو احد النتاجات النهائية القيمة لجدلية الحديث حول الفنون . أما النتاج الآخر الذي لا يقل اهمية ، فهو تشكيل وإغناء الحواس الفردية. وإذا كانت الفنون بشكل عام ، والأدب بشكل خاص معنية بإيصال التجارب الفكرية والعاطفية التي يمرّ بها أفراد متميزون ، ويفعلون ذلك بدرجة قصوى من المهارة والصدق الذاتي ، فمن الواضح ان عرض هذه الفنون والآداب إنما يؤدي الى توسيع هذه المقدرة بالنسبة للفرد الذي يتعرض لهذه الحرفة ولتجارب الحياة ولامكانية الاستفادة من تجارب الأفراد الآخرين. فمن خلال الحديث عن هذه الفنون ، ومن خلال تبادل الآراء حولها ، وإخضاعها للمناقشة والتفسير والشرح ، يصبح بمستطاع الفرد تدريب وتطوير أحاسيسه وتوسيع مقدرته على التعرف على المهارات الدقيقة المستخدمة في العملية الابداعية ، وتشذيب قدرته على المرور بالتجارب العاطفية عبر التقمّص والانغمار التخيلي. اضافة الى توسيع مدى طاقته الثقافية من خلال تلك الرؤى الثاقبة المستمدة من أشكال الاتصال البشري الاكثر تعقيداً.

يوفر النقد التقنيات اللازمة لهذا الحديث ، اضافة الى توفير تلك التعددية من الآراء ووجهات النظر التي تؤلف الحديث ذاته. كما انه يساعد على تدريب وإرشاد واستثارة الأفراد المبدعين الذين يقدر لهم ان يقدموا إضافات جديدة تشكل أساساً لاستمرار الحديث النقدي. وهذا الأخير هو الذي يشكل الوظيفة الرئيسة الثالثة للنقد : انه الحوار بين مرسل الرسالة ومتلقيها. ان الفنان الذي يعمل فقط من أجل إشباع رغبته الخاصة ، هو بشكل عام ، خرافة ، فالفنان الذي يدعي بانه يبدع من أجل خزانته ، هو مجرد فنان خجول غير واثق بنفسه الى حد لا يستطيع المجازفة بعملية الاتصال التي انتج من أجلها. فمعظم الفنانين يتعطشون لردود الفعل. لذلك فان رد الفعل عظيم الأهمية بالنسبة للفنان ، وفي أي حقل من حقول النشاط الفني. والناقد هو الذي يعبّر عن رد الفعل هذا. انه يتيح للفنان فرصة التعرف على مدى النجاح الذي حققه في إيصال نتاجه الى الآخرين (وهذا النتاج هو رسالة قد لا تكون ذات قيمة كبيرة على المدى

www.attaweel.com

البعيد وعلى مستوى الأجيال اللاحقة ، غير ان الفنان يظل معنياً لدى بث رسالته بمدى النجاح الذي يحققه حيث يصبح مقدار هذا النجاح عنصراً مهماً في جهوده اللاحقة). لذلك فان أي نقد حتى ولو كان نقداً غير متفهم أو متحسس ، يظل متمتعاً بأهمية كبيرة بالنسبة للفنان ذاته. فهو يعرف من خلاله على اقل تقدير مواطن فشله في التأثير ، وفي أي نوع من البشر فشل في إحداث التأثير. وقد يتهم اولئك الذين لم يستجيبوا لرسالته بالغباء أو اللامبالاة ، ويركز جهده على « القلة السعيدة » على النحو الذي فعله شتندال. مع ذلك ، فهو يصبح أكثر اطلاعاً كما تصبح توجيهاته أكثر متانة.

فالفنون ، والآداب كذلك ، إنما تتعامل مع الحقائق الذاتية ، وهكذا يفعل النقد. ويختلف النقد الأدبي عن غيره من أشكال النقد ، في انه يستخدم الاداة نفسها ، التي تستخدمها الحرفة التي يتعامل معها في حديثه. فالنقد الخاص بالرسم هو حديث عن الفن ، أما النقد الأدبي فهو حديث عن حديث آخر ، ولذلك فهو نوع من الأدب. فهو لا يمكن أن يكون علماً ، غير انه فن بالتأكيد. ان احدى العواقب السيئة جداً للفكرة التي تقول بامكانية جعل النقد علماً ، هي ما يصاحب ذلك من افتراض بانه قد يكتب بطريقة سيئة ومتبلدة على النحو الذي تكتب به الأطروحات العلمية ، وانه لا يحتاج الى الجمال طالما هو صحيح. ولكن ، هل يمكن لمثل هذه الكتابة ان تحتوي على التذوق الصحيح للأمور التي تتطلب رهافة الحس والذوق والقدرة على الاستجابة للحديث المرهف المعقد إذا ما خلت — هي نفسها من التحسس والقدرة على التعامل مع دقائق الحديث ؟ وهل يمكن لنا ان نثق برأي مستمع لا يتمتع بأذن موسيقية حول الموسيقى ؟

فالنقد الأدبي المكتوب بطريقة سيئة إنما يحمل قدرته التصحيحية داخل نفسه فيلغي نفسه. انه ذلك الانصهار بين الشكل والموضوع ، وهو حقيقة ان طريقة القول إنما تؤثر تأثيراً كبيراً ، وتقرر طبيعة ما يُقال ، وهذا ما يميز الأدب عن غيره من أشكال الاتصال اللفظي الأخرى. (ها نحن نعود هنا الى حيث بدأنا. حيث انني بتعريفي للنقد انه حديث حول الأدب ، قد تحاشيت تعريف الأدب. وها نحن الآن قريبون جداً من أحد جوانب هذا التعريف ، وهو رأي يقذف به الى داخل العملية الجدلية التي تدور الى ما لا نهاية حول هذا

www.attaweel.com

السؤال). فشكل أي قول إنما يتم عن العقل الذي يصدر هذا القول، عن دوافعه ورؤاه ومقدار حدته العاطفية. قد يكون صحيحاً ان الناقد الجيد للدراما أو للرواية لا يطلب منه أن يكون درامياً أو مؤلف رواية (رغم ان التجربة العملية في هذه المجالات لا تخلو من قيمة كبيرة) ، وذلك لأن موهبة التحدث عما يراه المرء في شيء ما ، إنما تختلف عن الموهبة التي تخلق الشيء ذاته. والنقد هو موهبة التحدث عما يراه في ذلك الشيء ، انها موهبة انتاج شيء آخر هو الحديث حول شيء آخر. كيف يمكن لنا ان نحترم رهافة حس مَنْ يتعامل مع الأشياء إذا كانت الطريقة التي يعبّر بها عن تجربته مجردة من الحس المرهف ؟

هكذا يبدو النقد بانه نشاط يصحح ذاته بذاته. فأي اداء غير مقبول إنما يلغي نفسه من خلال ما ينم عنه من عدم قابلية تقبله من قبل الآخرين القادرين على الادراك. مع ذلك ، فان هذا ليس امراً موضوعياً ، بل هو مجرد حقيقة ذاتية. بكلمة أخرى ، حين اعتبر كتابة ما رديئة ، منظمة تنظيماً متبلداً ، « لا موسيقية » ، فان هذه الكتابة النقدية تفقد كل مصداقيتها بالنسبة لي. غير انني إذ اعبر عن رأيي فيها ، إذ ارفضها ، فانني أكون قد ابقيت عليها ضمن إطار العملية النقدية ، ضمن دياليكتيكية الحديث الناجمة تحديداً من تصادم الادراكات الذاتية ، والتي تؤلف العملية المتواصلة للنقد الأدبي.

www.attaweel.com

(١٨)

النقد وأوضاعه المؤسسية

هربرت ليندينبرغر

(١)

يثير السؤال الذي يطرحه عنوان هذا الكتاب سلسلة من ردود الفعل. فقد يترجم أولئك الذين يسعون الى تعميم مناهجهم وآيديولوجياتهم هذا السؤال الى « كيف يجب ان يكون النقد ؟ » ، وقد يعمدون إذا ما رغبوا في تعزيز مجادلاتهم بالسوابق التاريخية الى إضفاء صبغة محافظة أو راديكالية على هذا السؤال. قد يتساءل المحافظ : « كيف كان النقد في الماضي ، وما الذي نستطيع القيام به ازاء التدهور الحاضر لكي نعيد النقد الى مكانه التقليدي الصحيح ؟ أما الراديكالي فقد يتساءل : « لماذا أصبح النقد الماضي بمفاهيمه البالية بشأن دور الناقد غير قادرة على تلبية متطلبات العصر ؟ »

من جهة ثانية ، قد يعمد المرء الى تناول الموضوع من زاوية وصفية بدلاً من الزاوية التوجيهية. ورغم وعيي التام بواقع ان الالتزام الآيديولوجي ينم عن نفسه حتى في الأشكال البعيدة عن الصفة التوجيهية ، فقد اخترت منهجاً يجعل التزاماتي الخاصة خفية نسبياً. لذلك ، وبدلاً من وضع السؤال بصيغة « يجب » ، سوف اعتمد مصطلحات وظيفية مثل : « ما هي وظيفة النقد ؟ ». غير ان مَنْ يتذكر مقالات آرنولد وإليوت المعنونة « وظيفة النقد » سوف يلاحظ أن صيغة المفرد إنما تشكل دعوة مباشرة للناقد كي يدلي بتوصيته التي يعتقد بانها الوظيفة الصحيحة للنقد في الوقت الراهن. وعلى أمل تفادي مثل هذه الادعاءات ، سوف ألجأ الى صيغة الجمع ، فأقول : « ما هي الوظائف

www.attaweel.com

التي يمكن التعرف عليها في الكتابات التي نطلق عليها صفة نقد أدبي ؟ وكمثل على ذلك ـــ وإذا ما استبقت بعض مراحل مجادلتي القادمة ـــ كيف يشكل الكلام النقدي استجابة لكيفية تعريف دور الناقد ضمن وسط اجتماعي معين أو تقليد قومي ؟ وكيف يشكل الأسلوب الذي يصاغ به البيان بياناً في حد ذاته ؟ وكيف تحصل البيانات النقدية على تلك القوة الآمرة لكي تؤخذ على نحو جدّي من قبل قرائها ؟

بدلاً من مواجهة كل هذه الأسئلة مرة واحدة ، سوف اعمد الى تفحص ثلاثة مقاطع قصيرة من مقالات نقدية شهيرة كُتبت خلال هذا القرن. تتحدر هذه البيانات من تقاليد نقدية متباينة وذات لغات مختلفة ، كما يفصل بين كل منها نحو عقدين. ولعل الشيء الوحيد الذي تشترك فيه هو التعقيب على بعض السطور المقتطفة من أعمال أدبية شهيرة. فهي تصلح ان تضمن في كتاب خاص بالمقتطفات النقدية.

اقتطف مثالي الأول من مقالة فيكتور شكلوفسكي Viktor ـــ Shklovsky ـــ حول رواية « تريسترام شاندي ». وهو يتضمن تعقيباً على قول الراوي : « ها قد وصلت ، وكما تلاحظون ، الى منتصف مجلدي الرابع ، ولم أتجاوز اليوم الأول من حياتي » ، حيث يقول شكلوفسكي :

> ولكنك إذ تبدأ بتفحص تركيبة الكتاب ، ستلاحظ قبل كل شيء ان الفوضى مقصودة ، ان العمل يمتلك فنه الأدبي الخاص. هناك نوع من النظام فيه ، وذلك على النحو الموجود في صورة بيكاسو. كل شيء في الكتاب في غير مكانه ! فالإهداء قد وضع في الصفحة الخامسة والعشرين ، وذلك يتناقض مع المتطلبات الأساسية الثلاثة للمضمون والشكل والمكان. كذلك لم توضع المقدمة في مكانها المعتاد.

فإذا كان القارىء لا يعرف شكلوفسكي وحلقته ، فقد يعتبر هذه السطور ، وكذلك المقالة التي اقتطفت منها ، بانها مجرد وصف للتقنية الروائية التي استخدمها ستيرن ـــ وهو ما نطلق عليه في التقاليد الانكلو ـــ اميركية اسم

www.attaweel.com

« النقد العملي ». غير ان السطر الأول من المقالة المذكورة ينبهنا بجلاء لهدف شكلوفسكي ، وهو استخدام الرواية من أجل بناء نظرية أكثر شمولية للفن الروائي رغم ما تتضمنه المقالة من تفسير تفصيلي ، حيث يقول : « لا أنوي في هذه المقالة ان احلل رواية ستيرن ، وإنما أود فقط ان استخدمها كنموذج للقوانين الخاصة بالعقدة ». وإذ نلاحظ الاشارة الى بيكاسو ، سرعان ما ندرك التشبيه المقصود بين « شاندي » وعمل فنان حديث كان لدى كتابة مقالة شكلو فسكي في عام ١٩٢١ ما يزال شخصية خلافية. اختار شكلوفسكي تحليل رواية كلاسيكية ليس من أجل صياغة نظرية للرواية فقط ، وإنما من أجل ان يقدم دفاعاً عن الحداثة. ولو نظرنا الى ما وراء كلمات المقطع السابق ، فسنكتشف ان شكلوفسكي وحلقته على ارتباط وثيق بالمستقبليين الروس ، وان « الفوضى » التي يعانيها في النص المذكور ، شبيهة بتلك « الفوضى » التي يكتشفها القارىء المعاصر في كتابات ماياكوفسكي وخليبنيكوف. هكذا يمكن تعريف توجهات مقالة شكلوفسكي ليس فقط من خلال هذه الأنواع من الكتابة التي تحاول المقالة الدفاع عنها ، وإنما من خلال الأنواع التي ترفضها كذلك. يمكن ذكر ثلاثة أنواع من الحديث النقدي التي يعمد شلوفسكي الى تقديم بدائل لها عبر تأكيداته على خواص النص الشكلية : أولاً ، التاريخ الأدبي الوضعي السائد في الجامعات الروسية في ذلك الحين. ثانياً ، الأسلوب الانطباعي للشعراء والنقاد الرمزيين الروس الذين كان المستقبليون يسعون الى احتلال مواقعهم. ثالثاً ، الانحياز الاجتماعي المناهض للشكلية الذي ظل يشكل تياراً قوياً في النقد الأدبي بدءاً من بيلنسكي — Belinsky — وانتهاءاً بالسياسة الجمالية الروسية. وأخيراً ، يمكن استخلاص انحياز آخر في مقالة شلوفسكي :ففي تحليله للازاحات القصصية من أجل اكتشاف « القوانين العامة المعقدة » ، يسخّر شكلوفسكي تعقيدات الرواية الطويلة على النحو الذي يقوم به اللغوي إذ يسخّر تحليله لجملة معينة للوصول الى تعميمات حول طبيعة اللغة.

أما المثال الثاني ، فهو مقطع مقتطف من مقالة روبرت بين دارين « الشعر النقي والشعر غير النقي » التي يتناول فيها الأبيات التي يقولها ميركوشيو في رواية « روميو وجوليت » :

www.attaweel.com

« قد يغضبه استدعاء روح في دائـرة حبيبته له طبيعـة غريبة ، فيترك واقفاً هناك حتى تسحره وتلقيه أرضاً.

فيقول وارين ، « لقد قدم ميركوشيو نكتة ، نكتة داعرة. وهذا مؤلم بما فيه الكفاية ، غير ان ما هو أسوأ من ذلك ، فهو انه قدم نكتة لبقة ، غير ان ما هو الأكثر سوءاً ، فهو ان شكلها يتضمن تعقيـداً فكريـاً. فالواقعيـة ، واللباقـة ، والتعقيد الفكري ــ تلك اعداء حديقة النقاء ».

« فحـديقة النقـاء » التي يذكـرها وارين بـازدراء واضـح ، هي إشـارة لقصيدتين غنائيتين للشاعرين شيلي وتينيسون ، كان وارين قد كتب عنهما مقالة ازدرائية. ففي رأي وارين ، يشكل هـذا المقطع المقتـطف من شكسبير شعـراً « غير نقي » ، وذلك مقابل الشعر النقي الذي شكل سمة القرن التاسـع عشر. وبما ان وارين هو احد كتّاب أربعينات القرن الحالي ، فهو يخاطب قراء ما زالوا متمسكين بتذوقهم الموروث للشعر الرومانتيكي. وهو يقول بسخرية بان الموقف التقليدي المحافظ ، الذي يرفض تقبل الأشياء الداعرة في اللغة الشعرية « سيء بما فيه الكفاية ». غير ان ملاحظتنا لهذه السخرية ، إنما تدفعنا الى التـواطؤ معه ضد أولئك الذين يجبروننا على الموافقة على القيم الفيكتورية دونما أي تفكير.

فوارين هنا إنما يتقمص الموقف البلاغي للناقد الجماهيري ، وهو موقف خاص بالنقد الانغلو ــ ساكسوني منذ درايدن ، حيث يلعب الناقد الجماهيري دور الحكم بالنسبة للذوق ، ودور الداعيـة للقيم الأخلاقيـة المتمثلة بالواقعيـة واللباقة والتعقيد الفكري » ــ وهي كلمات تتضمن مجالات الحديث الأخلاقية والأسلوبية. فهي قيم موجودة في شعر وارين وأصدقائه بالطبع ، بل وفي كافة الشعر ما بعد الرمزي المتحدر من تي. إس. إليوت. من الواضـح ان الحداثـة التي تدافع عنها مقالة وارين التي تصر على اهمية التعقيد الفكري إنما تختلف بالتأكيد عن دفاع شكلوفسكي عن « الفوضى ». فالحداثة لهـا أشكال متعـددة بالطبع ، وثمة فجوة سحيقة تفصل بين الهروبيين والمستقبليين ، غير ان وارين وشلوفسكي يلتقيان في هجومهما غير المباشر على الأشكال الأخرى من الكتـابة النقدية ــ فوارين يهاجم كلاً من التاريخ الأدبي الأكاديمي التقليدي الذي يتقبل شرعة الأدب الانكليـزي الباليـة دون تفكير ، وكـذلك الشكل الانـطباعي الذي

www.attaweel.com

لم يقنع بتبني تلك الفكرة البالية ذاتها ، بل عمد الى ترويج أسلوب نثري مقلد للشعر النقي الذي يدعو إليه.

أما مثالي الأخير ، فهو تعليق جاك ديريدا على اعتـراف جان جـاك روسو بعاداته الاستمنائية. يعلق ديريدا على فقرة من « الاعترافات » يقول روسو فيها ان ما أصابه من هلع لدى مقابلته لأحد الاستمنائيـين وتذكـره لتلك الحادثـة قد أدى الى شفائه من تلك « الرذيلة » « لمدة طويلة » ، فيقول ديريدا :

> « لمدة طويلة ؟ ان روسو لن يتوقف عن العودة الى ذلك ، والى اتهـام نفســه بتلك العـادة السـريـة التي تتيـح له ان يحقق الانفعال بتوفير حضور آخـر لذاته من خـلال استدعاء جمال غائب. يظل هذا بالنسبة له نموذجاً للرذيلة والنساء. فحين تقـوم الذات بتحقيق انفعالهـا من خلال حضور آخر ، فهي تفسد ذاتها (تجعـل الذات شخصاً آخر) بذاتها.».

فالطريقة التشككية الساخـرة التي يستهل بهـا ديريـدا تعليقه : « لمـدة طويلة ؟ » إنما تفصح عن موقف مختلف تماماً ازاء النص المعني ، عن الموقفين السابقين اللذين ذكرتهما سابقاً. فعلى العكس من شكلوفسكي ، فهو لا يتعـامل مع النص كموضـوع يتطلب الوصف والتفسير ، وهو عـلى العكس من دارين ، لا يتناول النص كموضـوع يتطلب الحكم عليـه ، بل ينهمـك بفاعليـة وعلانيـة في النص ذاتـه : هكذا تصبـح المصـطلحـات التي يستخـدمهـا ــ التفتيت ، البعثرة ، الهرم ــ جزءاً من الكلام النقدي العام. وهو إذ يقيم حواراً مع روسو (وهو حوار عنيف) ، يبـين ديريـدا للقارىء ان مـا يقوله إنمـا يحتل مـوقعاً لا يختلف نوعياً عن النص الذي يدعي بانه يناقشه. فإذا كان شكلوفسكي يتحدث بصفته محللاً للشكل ، ودارين بصفته اخلاقياً وحكماً للذوق ، فان ديريدا يقدم نفســه ، وكما يستنتـج من عمله ، كما لو انـه الفيلسـوف الأخـير في سلسلة من الفـلاسفة التي تبـدأ بافـلاطون ، ويشكل روسـو احد حلقـاتها البـارزة. فمن خلال التعقيد اللفظي ، بل ومن خلال اللعب بالألفاظ ، يبعد ديريدا نفسه وعلى نحو حاسم عن استقامة ووضوح التقديم الذي يشكل تقليـداً في الكتابـة

www.attaweel.com

الفرنسية في فرنسا ما قبل عام ١٩٦٨ ، وهو يعلن في الآن ذاته عن صلته بالتقاليد الفلسفية الألمانية. وتشكل حاجة المترجم الى تقديم معنيين لجملة ديريدا الفرنسية : "On sáltére Soi—mene"" دليلاً على صفة التلاعب بالألفاظ هذه ضمن إطار تلك التقاليد ، وعلى النحو الذي فعله هيگل ونيتشه وهايديغر. فمن المتوقع أن يكون احد جوانب هذا اللغز (وهو هنا خاص بفكرة الفساد) ذا طبيعة مادية أو سلبية. لذلك ، يكتشف المرء شيئاً استفزازياً في تأكيد ديريدا على فعالية كفعالية الاستمناء من أجل بيان أُطروحته الفلسفية الرئيسة ، وبشكل خاص ، محاولات المفكرين الكبار في الماضي ان يتهربوا من أنفسهم بوساطة حضور زائف آخر (يبدو عرض وارين للفحش الشكسبيري شديد التأدب مقارنة مع هذا). فمن خلال هذه الاستفزازية ، ومحاولته هدم النظم الفكرية السابقة ، يشكل هذا المقطع جزءاً من تلك الكتابة ــ مثل الكتابة البنائية ذات النهاية المفتوحة عند سولرز وبورغ ــ التي حظيت باعجاب ديريدا وجماعة « تل كل » ــ Tel Quel ــ خلال الستينات.

(٢)

لقد اخترت عن عمد ثلاثة نصوص نقدية تختلف عن بعضها البعض اختلافاً حاداً بالنسبة للدور الذي نحدده للناقد (بغض النظر عن المؤلف والقارىء) ، وذلك من خلال أنماط الكتابة التي يدافع الثلاثة عنها على نحوٍ غير مباشر ، ومن خلال الأشكال النقدية الماضية التي يرفضونها أو يتماثلون معها. ان التفكير باستخلاص مؤشر واحد لوصف السمات الخاصة بالنصوص الثلاثة ، لن يكون مفيداً كما اعتقد. غير انه رغم صعوبة اكتشاف السمات الرئيسة التي تجمع بين هذه النصوص ، يمكن للمرء على اقل تقدير ان يخضع الالتزامات المؤسسية التي انطلق الثلاثة منها لمنهج وصفي مشترك. سوف لا اعتمد التفسير المؤسسي المنهجي الذي قد يعتمده السوسيولوجي مثلاً ، رغم اعتقادي بان النقد الأدبي منذ عصر التنوير إنما ينتمي الى هذا النمط من التفسير. كما انني لا استخدم كلمة « مؤسسي » هنا بنفس المعنى الذي استخدمه فرانك كيرمود ، الذي عمد في كتابه الأخير « أصل السرية » الى استكشاف العملية التى تتم بها أقلمة الأفكار ، واشكال العمليات العقلية ،

www.attaweel.com

الجديدة في المجتمع الثقافي ، أو اقصاؤها.

إن استنادي الى كتاب كيرمود لا يعني انني اؤكد على العملية التي يتم بها تحول الأقوال النقدية الى اقوال مقبولة ، وإنما على عمليات التفاعل بين الناقد (سواء أكان ملتزماً أَمْ منشقاً) والمضامين المحيطة. بذلك ، فانني أرى ان الأسلوب البلاغي للنصوص الثلاثة السابقة ذو علاقة وثيقة بالطريقة التي يستجيب فيها كل ناقد لوضع مؤسسي معين من خلال تحالفاته ومعاركه مع النقاد والكتّاب الآخرين ، ووعيه بالموقف البلاغي الذي يمكنه بوساطته ممارسة عملية الاقناع أو الاستفزاز (احياناً كليهما) ، والشريحة الاجتماعية التي يسعى الى الاستئثار باهتمامها وكسب ولائها له. فكل بيان نقدي يمكن أن يوصف بانه استجابة لضغوط ومتطلبات معينة يشعر الناقد باضطراره على تلبيتها. فالناقد الذي يعمل ضمن إطار اكاديمي مقر ومعترف به ، إنما يجهد في سبيل تلبية ما يعتقد بانه « المقاييس المهنية » ، دون ان يدرك في الغالب ان هذه المقاييس عرضة للتغير الذي قد لا تتم ملاحظته. فالأستاذ المتخصص الذي يعتبره زملاؤه نمطاً قديماً على نحوٍ ميئوس منه ، قد يستجيب للضغوط والمتطلبات الحقيقية ، رغم ان هذه الاستجابة كثيراً ما تكون مجرد نتاج لتلك الميول والتوجهات التي غرسها اساتذته في ضميره قبل العديد من السنوات.

كثيراً ما يكون الاطار المؤسسي الذي يحيط بأقوال الناقد واضحاً لدى تلك المجموعات التي قد نطلق عليها صفة « الطليعة » ، وذلك من خلال ذلك الاسراف البلاغي الذي يحاولون به تغيير نظرتنا للمؤلفين والاعمال ، بل وكل ما يشكله الأدب ذاته ، حيث تصبح التحالفات المعقدة للأصدقاء والأعداء عرضة لكل من يهتم بسوسيولوجية الدراسات الأدبية. ففي أميركا اليوم ، وفي الوقت الذي تتردد فيه أصوات الطليعة الأوروبية الناقدة في كل مكان ، عمد أولئك الذين أخذوا يسعون للدفاع عن اشكال النقد الماضية الى تبني طريقة جدل كثيراً ما تبدو بانها تقليد لاسرافات تلك الطليعة. هناك كتاب ظهر حديثاً بعنوان « فشل النقد » ، وهو يستخدم كلمات « مقدس » ، « خلاصي » و « ما يثري الحياة » كبدائل للقيم التي يرى المؤلف بانها تعبر عن آيديولوجية الحداثة. وفي أوقات الغليان النقدي الفائق ، على النحو الحاصل في هذه الأيام ، تنتعش المناظرات

www.attaweel.com

الحادة التي يزدهي بها أولئك الذين يصمون أعداءهم بوصمة التخلف أو أولئك الذين يطلقون على الحركات الجديدة صفات مثل « متموض » أو « نـزعوي » أو أي من تلك المصطلحات التي تطلق عادة على البدع الجديدة في لحظة تاريخية معينة.

قد يكون مريحاً للمرء ان يفكر بانه ضمن هذه الساحة العريضة من الدراسة النقدية ، هناك بعض الفعاليات القادرة على الأقل ان تظل في منأى عن تلك الضغوط المتأتية عن ذلك التغير الدائب في الأوضاع المؤسسية. ان إعداد مجلد نقدي هو بالتأكيد احد هذه الفعاليات. غير ان الطريقة التي يتم بها التعامل مع النقاد من قبل الذين يعدون هذه المجلدات ، سوف توضح ان التعليقات التخصصية والمبادىء الموجهة لعملية تقديم النصوص ذاتها إنما ترتبط بأُطر تاريخية معينة. وكمثل على ذلك ، فان نسخة هيلينغراث الخاصة بهولدرلين والتي تم إعدادها قبل الحرب العالمية الأولى ، إنما تشكل تجسيداً لأيديولوجية حلقة ستيفان جورج — Stefan George — التي يعود لها الفضل في إحياء هولدرلين ، والتي ينتمي هيلينغارث لها ، حيث حظيت طباعة القصائد بمظهر بسيط وواضح على النحو الذي طبعت به قصائد جورج نفسه ، كما تشبعت التعليقات بتعبيرات حلقة جورج الخاصة. أما نسخة شتوتغارت الخاصة بهولدرلين التي تم انجازها بعد الحرب العالمية الثانية ، فهي تنم عن نزعة قومية واضحة (تم جمع الترنيمات المتأخرة تحت عنوان « أُغنيات للوطن ») ، اضافة الى ان التقسيم الصارم للصيغ النهائية من المسودات الأولى وللقطع الصغيرة تنم عن رؤية للقصيدة الواحدة على انها كينونة منفصلة ، وذلك على النحو السائد في ذلك الحين. أما نسخة فرانكفورت الأخيرة ، فهي تعكس نزعة يسارية على النحو الذي ساد بين المثقفين في الستينات والسبعينات. فهي لا تركز فقط على تعاطف هولدرلين مع الثورة الفرنسية ، بل تعبر من خلال ترتيبها الزمني للقصائد عن رؤية للشعر بانه عملية تاريخية ، وهي سمة خاصة بعصرنا الحاضر.

وهذا مثال آخر مستمد من تقليد قومي آخر. فنسخة سيلينكورت — داربيشير الخاصة بوردزورث ، وهي نتاج الثلاثينات والأربعينات ، تخضع

www.attaweel.com

لمبادىء تحريرية مناقضة جداً للمبادىء الواردة في نسخة كورنيل الجديدة. فالنسخة الأولى تعمد الى نشر الصيغ النهائية من قصائد وردزورث ، وهو إجراء متفق والذوق الفيكتوري للمحررين كما يتفق مع إيمانهم الجازم بالنوايا المعلنة للمؤلف. أما النسخة الجديدة ، فهي على العكس من ذلك ، تعمد الى نشر الصيغ الأولى لقصائد وردزورث ، كما تعمد الى نشر تلك الصيغ كاملة ولأول مرة. فتلك الصيغ الأولى ، بما تتسم به من اهتمام اقل بالشكل وبالصناعة الشعرية ، مقارنة مع الصيغ النهائية ، هي اكثر انسجاماً مع قيم الشعر المعاصرة المتمثلة بالرؤية الحادة واللغة البسيطة ، كما ان اهمال المحررين لتوجيهات وردزورث العجوز إنما يتفق أيضاً مع تشكيك العصر الحاضر بالقناعات السلطوية.

وبما ان الأخبار النقدية تتطلب في العادة ان تبدو وكأنها حقائق خالدة بهدف ضمان استجابة مؤيدة ، فمن النادر ان يعترف أي ناقد بالمؤثرات المؤسسية التي تحيط ببياناته النقدية. ففي المقدمة التي كتبها جورج لوكاش في عام ١٩٦٢ لكتاب « نظرية الرواية » ، يضع لوكاش عمله وبحذر شديد ضمن مضامين متباينة تشمل الفلسفة والسياسة والادب والهيغيلية الجديدة التي ظهرت خلال السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى ، والجو السياسي المكفهرّ الذي صاحب سنوات الحرب والذي كتب خلاله كتابه هذا. والوعي الأدبي بالزمن لروائي مثل بروست ، علماً بان لوكاش لم يكن قد تعرف على عمل بروست حين كتب اطروحته. وبما ان لوكاش كان حين كتب مقدمته ، في نحو منتصف القرن ، كما كانت التطورات العديدة السياسية قد حذفت من عمله العظيم المبكر ، فان التمعن في تلك التطورات عن بعد ، ربما كان عملاً غير مرهق نسبياً ، بل ربما كان عملاً مثيراً. من جهة ثانية ، يعتبر ايريك فيورباخ متميزاً عن النقاد الآخرين وذلك لأنه عمد الى شرح بعض الظروف التي أحاطت بعمله الرئيس في الكتاب ذاته. ففي الفصل الأخير وخاتمة « المحاكاة » ، يصف عزلته خلال الحرب العالمية الثانية في اسطنبول ، حيث اضطره عدم توفر التسهيلات المكتبية الى الاعتماد على النصوص الأولى ، وحين توفرت له الفرصة للتأمل في انحلال الثقافة الأوروبية التقليدية. كذلك فهو لا يقيم أية علاقة ظاهرة بين منهجه النقدي الخاص ، الذي يعتمد على القوة الايحائية للمقاطع الأدبية القصيرة ، ومنهج

www.attaweel.com

الكاتب المحدث مثل فيرجينيا وولف ، التي عمدت ، في النص الذي استشهد به ، الى إسباغ اهمية فائقة على حادثة بسيطة كحادثة المسز رامزي وهي تحوك جورباً بنياً.

فحين يتم للناقد تعزيز موقعه على نحو يؤهله ان يكون له جمهور ، وان يحتل موقعاً محدداً ضمن الثقافة المنشورة ، تصبح الصورة التي يحملها هو وجمهوره عن نفسه جزءاً لا يتجزأ من الوضع المؤسسي ، ان التقلبات التي تميز مثل هذه المهمات تبدو أشد وضوحاً في وثائق معينة يمكن تسميتها بانها شهادة أو وصية الناقد الأخيرة ، وهي نوع يتضمن نصوصاً متباينة مثل « وظيفة النقد » ايفور وينترز Yvor Winters ، و « نظرية النقد » لموري كريغر ، و « الفهم النقدي » لوين بوث (من المسلم به ان النقاد بشكل عام لا يتوقفون عن الكتابة ، بل يعيشون لكي يضيفوا عدداً آخر من الملحقات التي يضم هذا الكتاب بعضاً منها.) فالكتب التي تنتمي لهذا النوع تعمد عادة الى اعادة التأكيد على والتعريف باطروحات الناقد السابقة ، وذلك في مواجهة الحرمات الجديدة التي تهدد بجعل تلك الأطروحات اطروحات بالية. يتجلى مثل هذا الوعي الذاتي بالنوع في مجلد صدر مؤخراً وتضمن ستة وثلاثين هامشاً مرجعياً ، اضافة الى مقتبسات مطولة من أعمال الناقد السابقة ذاته.

وبينما يعمد النقاد الى الاستناد الى اعمالهم السابقة من أجل الدفاع عن شرعية مواقعهم المعرضة للهجوم ، فان الحرمات النقدية الجديدة التي يدور حولها الخلاف تعمد كذلك الى تسخير نقاد قدامى مرموقين من أجل إضفاء الشرعية على محاولاتها. فالشكليون الروس الذين عمدوا منذ نحو ستين عاماً الى تبين فائدة اللسانيات في التحليل الأدبي ، قد استطاعوا إيجاد مواقف اسطورية لنقاد العقدين الأخيرين. ومن اللافت للنظر حقاً ان الاشارة الى الشكليين قد تعاظمت خلال الستينات وبأشكال واضحة عديدة وذلك من قبل البنويين الفرنسيين ومحترفي جماليات التلقي من الألمان. فبينما استخدم الفرنسيون الشكليين في مجال تحليل البناء الروائي وتحولاته ، عمد الألمان الذين تركز اهتمامهم في توقعات القارىء وتاريخ التلقي ، الى التأكيد على فكرة التطور الأدبي التي تحدرت من تورجنيف ثم حلقة براغ. فحين يتم استغلال منهج نقدي

www.attaweel.com

سابق من قبل نقاد جدد ، فان هؤلاء النقاد يختارون في العادة ما يلائم الوضع المؤسسي الخاص بهم. مع ذلك ، لا يستطيع المرء أن يبالغ في تقدير مدى الحاجة التي يشعر بها النقاد لاضفاء الشرعية على سابقيهم. وعلى أية حال ، فقد عمد المنظرون الايطاليون خلال القرن السادس عشر الى تطويع ارسطو على النحو الذي يلائم اغراضهم ، وكان بامكانهم الحصول على المصداقية من خلال مصداقية ارسطو. كذلك عمدنا في الفترات الماضية الأخيرة الى استدعاء كانتْ من أجل دعم أية اطروحة لنا حول الاستقلالية الذاتية للمجال الجمالي ، أو الى استدعاء كوليردج إذا ما اردنا ان ندافع عن الشعر كشكل فاعل من أشكال المعرفة ، أو الى استدعاء هايديغر إذا ما كنا بحاجة لايراد نموذج أوروبي للنقد كشكل من اشكال الكتابة التخيلية. فالدارج في اي زمن معين هو التي يحدد اختيار المرء لأي من السابقين. ومن بين الأمثلة التي اوردتها سابقاً ، فان مفهوم « التغريب » لدي شكلوفسكي بشكل خاص ، قد أُثير في السنوات الأخيرة من قبل عدد لا يحصى من النقاد الذي يمثلون عدة توجهات. في الآن ذاته ، لا يتوقع من النقاد المعاصرين أن يستشهدوا بوارين ــ Robert Penn Warren ــ أو أي من زملائه الذين ينتمون الى « النقد الجديد » الذي أصبح خارج الدارج. وقد أضيف بان ديريدا ما زال يعتبر موضع خلاف حيث تتم الاشارة اليه إما كقوة تحريرية أو قوة شيطانية.

إن الحركات النقدية المعاصرة المنطلقة مما يبدو بانها مبادىء اساسية متشابهة ، تتخذ اشكالاً متمايزة في إطار خلفياتها القومية المختلفة. وكمثال على ذلك ، فان « النقد الجديد » في اميركا قد جرت مقارنته في العديد من الأحيان مع ذلك الطور من النقد الألماني المسمى « المنهج الجوهري » ــ In-trinsic Method ــ الذي ازدهر خلال الخمسينات. من المؤكد ان كِلتا الحركتين تشتركان في بعض الافتراضات ، وفي مقدمتها احترام الاستقلالية الذاتية للعمل الفردي والإيمان بقيمة القراءة الدقيقة الصامتة ، مع ذلك ، فان مَنْ يقرا نموذجاً من مقالة اميركية او مقالة المانية من مقالات الفترة المذكورة ، فسوف يحس بالفوارق اكثر مما يحس بالتشابهات ، وذلك لأن الحركتين قد تطورتا ضمن إطار أوضاع مؤسسية مختلفة. فمن المتوقع ان لا تركز المقالة الألمانية مثلاً

www.attaweel.com

على المفارقة أو التعقيد الفكري ، وذلك لأن المثال الشعري الذي اتبعه النقاد الألمان في ذلك الحين هو الشعر الغنائي الذي يعود لعصر غوثيه وليس الغنائية الميتافيزيقية التي تقف وراء « النقد الجديد ». كذلك فان المقالة الألمانية تقيم في العادة « روابط » ظاهرة بين التعقيد الخاضع للتحليل ومفهوم زمني معياري مشتق من « روح التاريخ » — Geistesgesschichte — الذي سيطر على الثقافة الألمانية على نحوٍ لم يسيطر فيه أي منهج أكاديمي على « النقد الجديد ». كما ان أية قراءة ألمانية دقيقة في ذلك الحين ، كان من شأنها ان تكون اكثر شمولية وتفصيلاً من القراءة الأميركية ، وذلك لأن الأسلوب الاكاديمي الألماني النابع من نظام تحتل الثقافية فيه موقعاً متميزاً عن العالم بأسره حيث الأعمال تصنع وتراجع ، هو أشد صرامة من اي أسلوب مقالي للأميركيين الذين يعمدون الى بعث تلك النبرة اللاقصدية التي تبناها الشعراء — النقاد الذين أوجدوا « النقد الجديد ».

وكما أشرت في ملاحظاتي على المقاطع الثلاثة في مستهل هذه المقالة ، فان الرداء الأسلوبي الذي تقدم به أية مقالة نقدية نفسها الى العالم ، هو أمر جوهري بالنسبة للرسالة التي يُراد إيصالها الى القراء. ان صرامة وشمولية المقالات الشكلية الألمانية التي تعود الى الخمسينات إنما توحي ضمناً بموقف معين ازاء دور الناقد وطبيعة الأدب ، وهو موقف يختلف تمام الاختلاف عن الأسلوب الانكلو — اميركي النقدي الذي تميز في تلك الفترة بطبيعة أكثر ألفة وتلويناً من الناحية الأخلاقية. ان النبرة الوعظية والنبوئية في كثير من الأحيان التي تتّسم بها معظم البيانات الشهيرة التي أصدرها الطليعيون في هذا القرن ، إنما توحي بان الناقد (وهو عادة يتقمص دوراً مزدوجاً هو دور الشاعر والناقد) قادر على اعادة صياغة الأدب ، بل واعادة صياغة العالم نفسه. وعلى النقيض التام من ذلك ، فان الحديث العلمي الذي يتبناه السيميائيون السوفييت ، والمتمثل بالصيغة : Fm (CVemp) Fn (CVemp) التي وضعها تويوروف — Toporov — في مقالته حول استعمال سيتونياس — Suetonius — للفأل ، لا يكشف فقط عن الخلفية اللغوية والرياضية لأعضاء المجموعة ، وإنما يشكّل أيضاً ذريعة للمعني في البحوث حول الأشكال وذلك ضمن إطار ثقافة تتطلب

www.attaweel.com

التناول الماركسي التقليدي من قبل أولئك الذين يفتحون دكاناً بصفتهم مثقفين أدبيين.

وإذ تتغير الأوضاع المؤسسية، تتغير المشكلات النقدية التي تستهلك الكثير من الطاقة الكلامية لأولئك الذين وقعوا في أحبولة تلك الأوضاع. فقد كانت مشكلة تعرف الحدود الفاصلة بين اللغة العادية واللغة الشعرية مشكلة مركزية بالنسبة للشكليين الروس وبنيويي براغ اضافة الى آي. أ. ريتشاردز و « النقاد الجدد ». غير انها لم تعد الآن مشكلة حيوية أو مثيرة (لقد استخدمت هنا كلمة « حيوية » و « مثيرة » وفقاً للألفاظ الدارجة التي حلت محل الفاظ « صحيحة » و « مناسبة » التي كان النقاد يستعملونها في عصر تمتع بثقة اكبر بالنفس). ان الحوار المعاصر حول ما إذا كان الحديث النقدي نوعاً من الأدب أم لا، هو مشكلة اخرى تماماً كما يبدو لي، وهي مشكلة وان ارتباطاً وثيق بحوار آخر يدور ضمن إطار النقد الأميركي، وذلك حول ما إذا كان « التفسير » قادراً على الادعاء بقيمة حقيقة أم لا. فالقضايا لا تحل أبداً بالطبع، وذلك رغم البراعة الجدلية الفائقة لدى العديد ممن تناولوا هذه القضايا. قد يكون أكثر صواباً لو قلنا ان القضايا الجديدة المتأتية من الأوضاع المؤسسية الجديدة قد حلت محل القضايا السابقة. يمكن لي ان اختار سابقة تدعم ملاحظاتي، تلك هي سابقة الشكليين الروس، حيث يمكن القول ان القضايا النقدية سرعان ما تتعرض للبلى الحتمي في لحظة معينة، وانها تخلق ردود فعل تلقائية لدى أولئك الذين بلغ تناولهم للمصطلحات التي طرحت بها تلك القضايا حد الإشباع. وسوف أذكر هنا حالة مماثلة مررت بها شخصياً. فقد أصبت بالارهاق مؤخراً من شدة ما سمعته من ترديد لقول ان القراء هم الذين يصنعون النصوص وليس الكتاب. بل لقد احسست بالتعب من كلمة « نص » ذاتها. وبما ان هذه الكلمة لا تلزمني بتقرير المكانة الفنية لعمل ما، فقد اصبحت أجد فيها وسيلة ملائمة لتحاشي اية قضية معاصرة لا أرغب في مواجهتها. وبقدر ما يتعلق الأمر بالقراء اللاحقين الذين قد يمرون بمثل هذه الحالة، أرى ان مقدار ترديد كلمة معينة قد يسهم في التعريف بالوضع المؤسسي الذي يحيط بعملية مشاركتي في هذا الكتاب.

www.attaweel.com

(١٩)

حول النقد النسوي

كاترين ستيمبسون

لا يتناول هذا الموضوع النقد ، وإنما إحدى طرق النقد ، وهو غير معني بسلسلة الأفعال ، وإنما بفاعلية غير مكتملة ، كما انه ليس معنياً بمجموعة من الأعمال ، وإنما بفريق من العاملين انه « النقد النسوي » ـ Feminist Criticism ـ ، ذلك المصطلح الذي يثير الريبة ، أو اللا مبالاة المطلقة ، أو الالتزام المندفع. فالنقد النسوي ليس موضوعاً جانبياً ، كما انه لا يشكل منظومة متناسقة موحدة. فعقارب البوصلة التي يحملها الممارسون إنما تتجه وتؤشر باتجاهات مختلفة. وفي مواجهة اية فوضى غير هادفة ، هناك واقع ان الناقدات يشتركن على اقل تقدير في جانب واحد : انهن مخربات حتى وهن في حالة التمرد. أودّ هنا ان أصف بعض ذلك التنوع والتوحد.

تتبعثر أصول النقد النسوي في احتجاجات النساء المبكرة ضد التمييز الذي عانين منه في مجال التعليم والأدب. فبعد عام ١٩٤٥ ، أصبح النقد النسوي عملية أكثر تماسكاً ، وذلك بفعل ظهور القوة التحديثية الكاسحة التي تمثلت في دخول النساء بمختلف طبقاتهن وأجناسهن الى مجالات قوة العمل العامة والعمليات السياسية ، وفي العلمنة الجزئية للمجتمع ، الامر الذي أدى الى التخفيف من وطأة العقائد التقليدية على عملية تشكل الهويات والمؤسسات ، وفي الإيمان المتزايد بالآيديولوجيات الفرعية التي تؤمن بالمساواة والاستقلالية الذاتية. اضافة الى التوجه العام نحو ديمقراطية التعليم والثقافة ، مما اتاح للمرأة فرص الاشتراك في هذه المجالات بحرية. مع ذلك ، هناك مَنْ لا يزال يرى

www.attaweel.com

ان إيجاد صلة بين النساء والنقد ، ناهيك عن الحركة النسوية ـــ Feuninism ـــ والنقد ، امر متناقض ، بل مسألة سخيفة. غير ان شخصية « المرأة الجديدة » ـــ New Woman ـــ التي تستمتع بالحديث الفكري وتعتبر مسألة كسب عيشها بالعمل مسألة عادية ، وتدرس من أجل دخول الامتحانات ـــ قد أصبحت الآن مألوفة على نحوٍ يفوق كثيراً ما كان في القرن التاسع عشر ذاته الذي بذر هذه التحولات. « فالمرأة الجديدة » هي السلف المباشر والأنا البديلة للمرأة الناقدة.

فالحركة النسوية في بعض جوانبها ، هي الحركة السياسية للمرأة الجديدة والحركة السياسية من أجل المرأة الجديدة. وقد كان نموها إسماً وفعلاً منذ الستينات ، ملازماً للنقد النسوي. فكلاهما غير مقتنعتين بحضارتهما. والنساء الناقدات يمكن لهن ان يكن نشيطات سياسياً. وقد أدّت الحركة الى تشجيع النساء على السلوك كما لو ان كل امرأة ناقدة قادرة على الانشقاق ، والتشريح ، والوعي بقوة النظم الرمزية والآيديولوجيات والعقائد والنصوص. فالمرأة التي قرأت في السابق رواية رومانسية بطريقة بلاغية ، قد أصبحت قادرة على قراءة الرواية ذاتها بطريقة جدلية ، وهي تنزعج ، ليس بسبب ان الكتاب قد شكك في قناعاتها ، وإنما لأنها قد بدأت تشكك في قناعات الكتاب ذاته. فالنسوية هي دعوة لاعادة القراءة ، واعادة الكتابة ، واعادة النظر. اضافة الى ذلك ، فان بعض المنظرات قد ادعين بان ذروة السياسة الثورية هي التعامل مع البيانات وحالة اللغة. ففي فرنسا ، تمثلت قناعة جماعة « السياسة والتحليل النفسي » في انه :

> لا يمكن ان تكون هناك ثورة بدون أن يتم تعطيل نظام الرموز ـــ اللغة البورجوازية ، لغة الانسانيين القدامى ، معتقدهم القائم على الموضوع المتناسق ـــ فمن خلال تغيير العلاقات ، واللهو بالدلالات ، والتلاعب بالألفاظ بشجاعة وعلى نحوٍ متواصل ، يمكن تدمير اللغة والنظام القديمين.

ضمن هذه الأطر ، ظهر النقد النسوي خارج الكليات والجامعات وتخومها الأكثر ارثوذكسية. فالأفكار الجديدة والأحاديث الملفتة للنظر إنما انبثقت

www.attaweel.com

من الفنانات ، وكانت فيرجينيا وولف نموذجاً لهن ، كما انبثقت من الأكاديميات المتشردات ومن الحلقات الصغيرة المستقلة. كذلك فان عدم استقرار حدود ضوابط النقد داخل الكليات والجامعات قد شكل عاملاً مساعداً. وإذ اكتسبت عملية القراءة بريقاً جديداً ، وإذ تحول المؤلفون الى مرسلين ضمن إطار عملية اتصال ، وإذ أصبحت الأساطير تعنى بمسحوق الصابون والمنظفات أكثر من عنايتها بالآلهة ، وإذ لم يعد التحليل الماركسي يعتبر محرّماً في اميركا ، وإذ أخذت البيانات تدعو الى نقد يكون « أكثر من مجرد تقديس لنظام الفكر الثقافي القائم حول الفن » ، لم تعد دعوات النقد النسوي متمحورة حول الإصرار العنيد على ضرورة التغيير ، بل أصبحت تدور حول ما يمكن تغييره ، ومَنْ يقوم بالتغيير ، ولماذا.

كانت الغاية الأساسية للنقد النسوي خلال الستينيات والسبعينيات هي الخلاصات : سيطرة الرجال الثقافية على النساء ، إبعاد النساء عن بعض طاقاتهن الثقافية ، والسلطوية. عمدت الناقدات الى تحليل التاريخ الأدبي ، والتقاليد والعادات باعتبارها امتيازات خاصة بالرجال ، وكن أول مَنْ أضفين طابعاً جنسياً على الحروف اللغوية. غير ان التشبيهات الجنسية كتشبيه الكتاب بالجسد.. والولادة بخصب الانتاج الأدبي وغير ذلك ، لم تكن من اختراعهن بقدرما كانت بمثابة وصية للنقد النسوي. مع ذلك ، لم ينظر النقد النسوي لهذه التشبيهات كنوعٍ من البلاغة ، أو كتعبير عن غيرة الرجل من خصب المرأة. فالاحساس بهامشية المرأة بالنسبة للثقافة كان ملموساً. والغياب والحضور الجزئي لم يكوّنا أفكاراً فلسفية أو مقولات تحليلية دارجة ، وإنما وصفاً لتجربة المرأة. لم تكن كلمات الصمت والغياب والفقر والإحتواء مجرد كلمات ، وإنما كمؤشرات وعلامات على حالة المرأة.

عمدت الناقدات النسويات الى اضافة مفردات اخرى لمجموعة المفردات المثيرة كالبغضاء والغضب والتاريخ والنظرية ، فأضفن أشياء جديدة على خريطة سيمون دي بوفوار في « الجنس الآخر » الخاصة بالهويات التي يفرضها الرجال على النساء من خلال سيطرتهم على اللغة. وقد تم إسباغ عاطفية مثيرة زائفة وكراهية مدمّرة حقيقية للنساء ، على تلك البدع الذكورية ، التي تشكل بحد ذاتها

www.attaweel.com

افتتاناً على الأخلاقيات الوجودية. ولا عجب في ان تعكس الأحكام الأدبية على النساء الكاتبات هذا السلوك الخاطيء. وذلك ما عبرت عنه ناقدتان قديرتان في كتاب خاص بمقتطفات من النقد النسوي، وذلك بقولهما:

> إن العنف الذي يستحوذ على ناقداتنا إنما يتم تصويبه نحو هدف معين في مقالاتهن: لا يتمثل هذا الهدف في الأدب ذاته، وإنما في التصورات الخاطئة للنقد الماضي، في التقويمات الملتقاة حول الأدب، وهي تقويمات متجذرة في التحيز، غير انها ظلت تعتبر لفترة طويلة بانها موضوعية حيادية.

مع ذلك، ان رفض الحرمان الثقافي والكثير مما كتبه الرجال حول النساء لم يؤد الى رفض امكانات الثقافة والكتابة إلا نادراً. على العكس من ذلك، فقد شكل ذلك الرفض تجسيداً علنياً أو ضمنياً للتوق الى الثقافة والكتابة، وللرغبة في القيام بدور فيهما. فحزن الناقدة إنما كان حزناً نابعاً من الإيمان وليس من الازدراء.

وقد كان موقف المرأة الناقدة من النساء الاخريات شبيهاً بذلك، فهو موقف مفعم بالأمل، والاخلاقية. فإذا كانت النساء الاخريات « خائفات أحياناً، ومرتعبات في احيان اخرى »، فقد كن في الآن ذاته « متعاطفات أحياناً، ومبدعات، ومليئات بالحيوية، وصادقات ويتمتعن بالحرية ». وإذا ما كن فريسة الكبت الجنسي، فان إلغاء هذا الكبت وهتك الأقنعة، إنما يسفر عن الفرحة والبهجة والحيوية. وإذا كان قد تم الدفع بالنساء الى الجنون، أو تم تشخيصهن كمعتوهات، فهن قادرات في الآن ذاته على ممارسة العقلانية المثمرة بالحيوية. وإذا ما كن صامتات، فهن قادرات على الكلام. وإذا مارسن الكتابة، فليس من الضروري أن يكن « نسويات »، أي ان يكن غنائيات الى حد السقام، أو ان يكن واهنات الى حد الضعف، أو ان يكنّ هامشيات الى حد البلادة، بل ان في مقدورهن أن يكن متيقظات الى حد الجذرية، ماكرات الى حد الابداع، وماهرات الى حد الذكاء.

يخلو الجزء الاكبر من النقد النسوي من الحنين الى الماضي. فالماضي الموروث

www.attaweel.com

والشرائع قد تؤدي الى « الاسهال ». وقد تكون تكون عاملاً محرراً. غير انها قد أدت في الغالب الى الضغط على النساء وعلى خيالهن. ومع ذلك، فان الآراء حول الثقافة والنساء اللواتي تثق الناقدات بهن إنما تتضمن عنصراً يتوبياً. فقد اعادت الناقدات تشكيل الحاضر على نحو يعبر عن مستقبل اكثر انفتاحاً وثراءً وإنسانية. وقد تساءلت العديدات منهن عن الدور الذي يمكن القيام به من أجل انجاز هذه العملية التقدمية. وقد يكون في الشكلية ما يساعد على إيضاح النصوص. غير انهن يعتقدن بان الشكلية تظل ناقصة إذا لم يكن لها هدف اكبر، بل قد تكون شكلاً من الاشكال السلبية. يقل اختلاف الناقدات حول جدارة النقد في ان يكون جزءاً من المشاريع السياسية والاخلاقية عن اختلافهن حول طبيعة هذه المشاريع.

يتحدث البعض منهن حول جدوى تنشيط الوعي وزيادة مخزون الكرامة الانسانية. ويلح البعض منهن على المطالبة بأدب ونقد يساعدان على تغيير العلاقات الاجتماعية القائمة على عدم المساواة بين الجنسين، بين الطبقات والأجناس. كما يطالب البعض منهن بأن يعمد النقاد الى الربط بين عملية النقد وتحرر النساء. تقول إحداهن:

> بما ان « النقد النسوي » ينبع أساساً من حركة تحرير النساء، فهو بالضرورة إنما يفضل الأدب الذي يتضمن فائدة لهذه الحركة. فالنقد العلاجي (هكذا) إذن، هو النقد الذي يتم التعرف عليه افضل تعرف من خلال الطرق التي يسهم فيها بدعم قضية التحرير هذه. ولكي يحظى الأدب بدعم « النسويات »، يتحتم عليه ان يقوم بأحد أو بعض الوظائف التالية : أولاً، ان يشكل منبراً للنساء. ثانياً، أن يساعد على تحقيق التماثل الثقافي. ثالثاً، ان يوفر نماذج قيادية. رابعاً، ان يعزز الأخوة النسائية. خامساً، ان يعمل على تنشيط عملية تنامي الوعي.

قد تكون المطالبة بان يكون النقد وصفة طبية أشبه بلعبة لفظية كالمقارنة بين الطب والبلاغة، التي يوردها سقراط في « فيدراس ». فإذا كان الطب معنياً

www.attaweel.com

بفحص الجسد ، فالبلاغة معنية بفحص الروح ، حيث يتم استخدام اللغة والنظام من أجل غرس القوة الأخلاقية والمهارة. غير ان هذا التفحص يظل ناقصاً أمام إمكانية ان تؤدي الوصفات الطبية الى ظهور أمراض جانبية جديدة بفعل العلاج ذاته ، وبذلك تتحول الى مصدر للأذى. فقد اكتشف مثلاً ان الاندروجين (علاج يؤدي الى الجمع بين صفات الذكورة والأنوثة) ، الذي راج استعماله في السبعينات ، كان ذا تركيب غير منطقي ، وللمفارقة ، حياداً من الناحية السياسية. ومن المتوقع ان المزج بين النقد والسياسة ، كان عملاً يثير الريبة بحد ذاته ، وليس لمجرد عدم النضج النظري للنقد النسوي. فقد اعتبر البعض هذا النقد ادباً اجتماعياً سوقياً وتافهاً ، ورأى البعض بانه يمارس الارهاب على عملية القراءة والكتابة. ولم يكن عدم الترابط التام بين النقد النسوي والسياسة ، وهو ما لم ينجز حتى الآن ، ناجماً عن قوة الهجمات التي كانت في غالبيتها العظمى هجمات مائعة بقدر ما كان ناجماً عن الطبيعة الصعبة لهذه المهمة.

كذلك بدأت الناقدات « النسويات » في أواخر الستينيات ، بإشغال حيز فكري يبدو انه كان قد تُرك فارغاً بين التشككية التآكلية للماضي الثقافي والرغبة المبتغاة ، وغير المحددة في كثير من الأحيان ، في الحصول على ثقافة تعمل باتجاه تغذية وتغيير المستقبل. فقد اتجهت الناقدات نحو البحث عن تقاليد ثقافية نسائية في أعمال مثيرة للاهتمام لمجرد انها مؤلفة من قبل نساء ، ولأن هؤلاء النساء منتجات ، وانهن ، شأن الناقدات النسويات انفسهن ، « قد عنين بالهجوم ، « ثم » اعادة النظر ، وبالهدم ، « ثم » اعادة البناء ». ولأجل جدولة تلك التقاليد ، فلابد للناقدات من اتقان « علم دلالات الألفاظ ». فإذا كانت النساء في الماضي قد وقعن فريسة الكبت ، فلابد انهن قد اخفين بعض رسائلهن الخاصة بالجنس والغضب عن عمد أو غير عمد. فلغز حياتهن ونصوصهن هو إذن اقليم الكتابة الملغزة. كما تعين على الناقدة ان تتعلم الهندسة المساحية والنفسية لعالم البيت الذي طالما أقامت المرأة فيه. وقد أثار الحديث عن تلك الاشغال حماساً معدياً. عمدت ناقدتان بارعتان الى استخدام الاحالات الطبية والأسطورية في وصف مشروعهما :

« من الناحية المثالية ، وكما عرف ماثيو آرنولد ذلك ، يجب

www.attaweel.com

ان يكـون النقـد نقـداً للحيـاة... فبـالنسبـة للنسـاء ، فان ظهور ما يسمى بالنقد « النسوي » قد أنزل المثـال الى إقليم الواقـع ، أو عـلى الأقـل ، الى إقليم الممكن. فـاتجاه النسـاء نحو الكتـابة حـول الأدب الذي تكتبـه النساء ، قد حظي في الآونة الأخيرة بشعور قوي بالأهمية الفائقة لمثل هذه الأعمال.. ها نحن الآن اخيراً أمام نقد يقوم بوظيفة الابداع الى جانب وظيفة التحليل ، بوظيفة العـلاج الى جانب وظيفـة التأويـل... [فمهمة النـاقدة النسوية قد لا تكون أقل من إعادة خلق أصولها الأمومية المكبوتة ، ومن ثم استعارة تقليد انثوي مفقود ، غـارق تحت طوفان من التأويلات الأبوية.».

لم تنحصر عمليـات استعادة الأنثـوية والتشكيـك في عبـادة الذكـوريـة في الناقدات « النسويات ». مع ذلك ، فقد كن الأكثر طلاقة ومواظبة على عملية البحث الآثـاريـة هـذه. فقـد انصب بعض هـذا الجهـد عـلى العمـل المكتبي والارشيفي ، اضافة الى نشر النصوص القديمة ومؤلفـات الكاتبـات المنسيات. وكان بعضه عملاً اجتماعياً ــ لغوياً ، كوصف أنماط الكلام عند النساء والرجال ، وبعضه تاريخي قام على التحليل الدقيق للتشكيلات الثقافية ولما بين السطور ، وبعضه الآخر سلالي ، أي محاولة معرفة ما إذا كانت هناك حقاً تقاليد انثـوية خاصة.

مهما كانت الطموحات المتمثلة في الجهد المبذول من أجل إيجاد مأوى نظري للنساء الكاتبات بعيداً عن حالة النفي الثقافي المفروضة عليهن ، فقد كانت الذاتية مغرية. فكما حدث في النقد المعاصر بشكل عام ، دخلت الـ « أنا » في الحديث ، ومارست اللهو على صدر الصفحات. وكمثال على ذلك ورد ضمير « أنا » في الفقرة الأولى من مقـدمة كتـاب يتضمن قراءات في التقـاليد الانثـويـة خمس مـرات. كما أصبحت السير الذاتية والمذكرات والرسائل التي تكتبها النسـاء والمجلات التي تصدرها النساء أنواعاً مفضلة. ورغم ان مثل هذا الاهتمام يتضمن بعض النرجسية ، أي التمتع في الأنغمار في الذات بفعل ما يبدو وكأنه انعكاس جديد

www.attaweel.com

لصورة المرء ذاته ، فهو كذلك اهتمام يتفق وبعض المبادىء الخاصة بالنقد « النسوي » ، حيث ادى هذا الاهتمام الى تثبيت الاستقلالية الذاتية ، أي تثبيت الذات المفردة التي طالما تم تلقينها بان تخضع للهوية الجماعية. كما ادى الى رد الاعتبار لأشكال طالما تم النظر اليها بازدراء ، والى التمتع بالتفاصيل الانسانية ، وتسجيل الأحداث اليومية. وقد اعتبر البعض إن الكتابة الذاتية هي رد فعل « انثوي » على الموضوعية « الذكورية » الشبيهة بإلقاء شبكة وهمية من التعميمات التجريدية الجدباء على المناطق البكر من الحياة. ومع انقسام اللغة انقساماً جنسياً ، انقسم الكلام الى قسمين منفصلين ، مزدوجين. وصفت إحدى الكاتبات الفرنسيات معاصراتها بقولها :

> صفحات فارغة ، فراغات ، حدود ، مسافات ، صمت ، وثقوب في الحديث. هؤلاء النساء يؤكدن على مظهر الكتابة النسوية التي تشكل أصعب شيء يمكن التعبير عنه ، وذلك لأنها تخضع للمهادنة ، للعقلنة ، للذكورية ، وهي تشرح نفسها.

شكّلت شارلوت برونتي ، وعن طريق الخطأ ، الشخصية الرمز للعديد من نظريات وطموحات وجهود الناقدات النسويات. صحيح ان كثيراً من النساء الكاتبات قد امتلكن تصورات مهدت للأفكار النسوية. فرواية جين إير تحدثنا عن فتاة مضطهدة تحب الكتب ، فالكتب ملاذها ومجال تخيلاتها ومصدر الأسماء التي تمنح المصداقية للتجربة. تقرأ جين تاريخ الطيور الانكليزية وباميلا وتاريخ روما لغولد سميث بمتعة فائقة. يسعى الصبي جين ريد الى الاستيلاء على كتبها ، فيأخذهم منها. ثمة شجار وعذاب. يرشقها بالكتب فيسيل دمها ، وكثيراً ما تتعرض جين للعقاب بدلاً من جون. يضطرب عقلها ويثور قلبها ، فتقرر الهرب من الاضطهاد الذي لا تستطيع تحمله. تضطرها ظروفها الى إخفاء وخنق ثورانها وطاقتها ووجودها. رغم ذلك ، فهي في الآن ذاته صلبة وذكية وذات وعي اخلاقي ، وتتمتع بروية ومعدن. كان يمكن لها ان تصبح بيرثاماسون ، ولكنها لا تفعل ذلك. فهي تتحمل ثم تنتصر في النهاية. انها ليست مجرد قارئة ومستمعة وانما هي كاتبة. فهي تستوعب اللغة ، وتروي قصتها للقارىء بصيغة المتكلم.

www.attaweel.com

فالثورة على الثقافة الخاضعة للهيمنة الذكورية ، والبحث عما هو أنثوي في الموضع والتاريخ والنصوص ، عن الصورة الحقيقية لشارلوت برونتي وجين إير ، يرتبطان بالضرورة ، وعلى نحوٍ اعتزازي ، بعملية تحديد نوع الاختلافات بين الرجال والنساء. ففي امريكا ، ظل هذا التساؤل ثانوياً أمام التساؤل عن الاختلافات بين النساء أنفسهن والمتأتية من العنصر والطبقة والسمات ، وهي أمور ظل النقد النسوي غير معني بها عناية كافية. ومن « اضح ان مثل هذه الاختلافات قد شكلت انعكاساً للواقع السياسي خلال الستينيات والسبعينيات. وعلى الرغم من أهمية مثل هذه المسائل ، فان منطق النقد النسوي ذاته ، واهتمامه بالقياسات المنطقية بين الذكر والأنثى ، كان وراء تورطه في البحث النظري عن الاختلاف الجنسي.

ليس هناك مَنْ ينكر بالطبع وجود بعض الاختلافات الجنسية إلا إذا كان يريد الهزل. غير ان الناقدات النسويات لا يتفقن بدلاً من ذلك ، على سبب ديمومة وعلامات وأهمية هذه الاختلافات. فبعض الأميركيات رأين بان الذكورة والأنوثة هي نتاج التكوين الاجتماعي ، وليس كجنس ، أي سمة بيولوجية. فهو نتاج التجربة المفروضة وليس نتاج تكوين خارج التاريخ. فالاختلاف هو أشبه بضريح ، بصرح ضخم خاضع للظروف المؤقتة. لذلك شككت هؤلاء الأميركيات بالتحليل الرمزي الذي يمنح القوة الرمزية والتنظيمية للذكورية والأدب الذكري ، ولجأن الى استقصاء معالم البنيوية ، فوجدن فيها مجالاً للحصول على الثقة الشكلية بالنفس ، غير انها لم تلب رغبتهن في القضاء التام على القوة البدائية للتمييز الثنائي بين الأنثى والذكر. وقد اتسمت نظرياتهن ودراساتهن بالتاريخية على نحوٍ ضمني ، بجدولة الجهود المعقدة ، وكان ذلك سبباً في أن تصبح بمعظمها خارج إطار الفعل.

هناك أميركيات أخريات اضافة الى بعض الناقدات النسويات الفرنسيات ، ممن اعتبرن مثل تلك الاعتقادات سطحية ، بل وخطرة. وجادلن بطرق مختلفة ، في أن الاختلاف الجنسي إنما يكشف للنساء عن التجربة والتكوينات المنظمة والمنظمة للجسد ، وللعقل الواعي ، واللاوعي ، واللغة. فإذا كان النساء في المطاف الأخير ، أن يكتبن بصفتهن نساء ، فان نصوصهن سوف تشكل كشفاً شاملاً

www.attaweel.com

وتفجيرياً لخصوصية وبهجة الموضوع الأنثوي. كما ان الصفات الفريدة للموضوع الذكوري ، من حيث كونه موضوعاً ذكورياً ، جديرة بان يتم فهمها فهماً تاماً. والفرق بين الذكر والأنثى ليس فرقاً متعارضاً بالضرورة ، رغم ان بعضهن قلن بذلك ، كما انه ليس مرتبياً بالضرورة ، رغم ان بعضهن الآخر قلن بذلك وتصرفن على هذا النحو. فقد يكون مجرد اختلاف تعمد اللغة الى تسريع تجذره. وبما ان « الكتابة النسوية » قد أطاحت « بالأدب النسوي » فقد تكون اللغة هي وحدها القادرة على فعل ذلك. في عام ١٩٧٥ ، عبرت الكاتبة الفرنسية كريستيان روشفورت عن ذلك بطريقة لاذعة ومتعاطفة معاً ، بقولها :

« هل للأدب جنس ؟ قد أجيب بثقة ، وكذلك معظم اخواتي : كلا.
ولكن . ولكن. ولكن. هل لدينا نفس التجربة ؟ وهل نملك نفس التكوينات العقلية ؟ ونفس الهواجس ؟ فالموت مثلاً هاجس ذكوري تحديداً. وكذلك العزلة الأساسية. بعد كل ذلك ، نحن لا ننتمي لنفس الحضارة.».

ظهر النقد النسوي أولاً على شكل هجوم ضد الثقافات التي تعاملت مع النساء إما باعتبارهن ملائكة الحضارة ، أو باعتبارهن وحوشاً ووسيلة للاستيلاد خارج حدود الحضارة. ثم تطور باتجاه الفرضيات الطنانة. ان رفض الماضي لم يرافقه إنكار إيحائية اللغة وحيوية الأدب. ثم ان النقد النسوي لم يبلغ مطافه الأخير بعد. فهو ما زال نشاطاً متفجراً ومنتجاً. وعلى الرغم من ان اللغة ما زالت محور الاهتمام الفكري السائد ، فقد يئست العديدات منها. وعلى الرغم من ان النصوص قد اصبحت هي المرادف الشائع للنشاط الانساني ، فقد أصبحت الكثيرات يندبن سقوطها عن العرش . وفي مواجهة مثل هذا الحزن ، يتجدد النقد النسوي ، حتى في خضمّ عنف انقطاعه عن الماضي ، وعن عنفوان اللغة ، وجمال وحماس الصوت.

www.attaweel.com

(٢٠)

النقد بصفته تعاملا

نورمان هولاند

مَـنْ يحتاج اليه ؟ يبدو ان النقد لا يمت بصلة لكيفية تمتع الناس العاديين بالكتب ، رغم انه عظيم الاهمية بالنسبة للاساتذة الذين يكتبون حول الأدب ، ولما يطلبه الاساتذة من طلاب الدراسات العليا ، الذين أُتيح لهم ، لحسن الحظ أو سوئه ان يروا الأعمال الفنية في الصفوف الدراسية. بل ان هناك بعض النقاد الأكاديميين الذين ينطلقون في كتاباتهم من فرضية ان القراء إنما يقرأون الكتب من أجل الأستاذ فقط.

اما في خارج العالم الأكاديمي ، فـأنا اقـرأ كتابـاً وأرى فيلماً أو احضر مسرحية أو أُشاهد التلفزيون ببراءة واضحة. ويبدو انني إنما اتمتع بتجربةٍ ما. وهل أنا بحاجة لما هو أكثر من ذلك ؟

وكما يقول اقدر واعظم ناقد من نقادنا في تعقيب له على « مرثية » غراي في خاتمة كتابه « حياة الشعراء الانكليز » : « يسعدني ان اتفق مـع القارئ العادي. فمن خلال الفطرة السليمة للقراء الذين لم تفسدهم الأهواء الأدبية ، بعد كل عمليـات صقل المهـارات وغطرسـة التعلم ، يجب الوصول الى القـرار النهائي بشأن كافة الادعاءات بالامجاد الشعرية.» فلماذا إذن لابد للنقد أن يكون أكثر من تسجيل تاريخي أمين لردود الفعل الشعبية في أية فترة من الفترات ؟

يخبرنا جونسون في هذا التعليق « يسعدنيّ ان اتفق...» لماذا لم يكن كافياً بالنسبة له ان يستمتع استمتاعاً عادياً بمرثية غراي ، فيضعها جانباً بعد قراءتها. فهو يسر بقدرتـه على الاتفـاق مع الفـطرة السليمة للقـارئ العادي ، ومن ثم الوصول الى القرار النهـائي بشأن الامجـاد الشعريـة. غير انـه ، وكذلك نحن

www.attaweel.com

ـ بل البعض منا ـ إنما نريد شيئاً يتجاوز التجربة الادبية الأولية البسيطة. ونحن نريد ان نقوم بمنح الأمجاد، ان نتفق نحن مع الآخـرين، أو ان نقوم نحن باتخاذ القرارات. ولأجل إشباع هذه التطلعات عبر الشخصية، نولي اهتمامنا للنقاد، نصبح نقاداً.

يمكن القول وفقاً لنموذج واحد، أن كل النقد إنما «يبدأ» بتجربة أولية نقدية. وإذ نبدأ بالتطلع الى ما هو أكثر من ذلك، إذ نبدأ نحلل، ندعم، نلون، نصف، نشرح، نجمد، نزوّق رد الفعل الأول هذا، نصبح نقاداً... والناقد هو ذلك الشخص الذي يمتلك فرصة ضئيلة للهرب من ذلك الرعب الادبي الذي نكاد لا نتحمله، وهو يريد الآن ان يروي ذلك لنا.

فالنقد إذن، ووفقاً لهذا النموذج، هو عملية تحليل العملية ذاتها. ولذلك يقودنا الى ارتداد لا نهاية له. انه الحصول على تجربة، ثم تحليل هذه التجربة. وبما أن تحليل تجربة يفترض الحصول على تجربة تحليلية، فان النقد إذن هو: (اولاً) ـ الحصول على تجربة أولية + (ثانياً) ـ تحليل تلك التجربة + (٣) ـ الحصول على تجربة تحليل تلك التجربة الأولية. غير اننا إذا كنا مشتعلين برغبة النقد حقاً، فلن نقف عند هذا الحد، ذلك ان الحصول على تجربـة ما إنما يدفعنا الى تحليلها. ولذلك، فان (٣) ـ التي هي الحصول عـلى تجربـة تحليل تلك التجربة الأولية، تؤدي الى (رابعاً) ـ تحليل تجربة تلك التجربة الأولية، ثم تؤدي الى (خامساً) ـ الحصول على تجـربة تحليـل تحليل تلك التجربة الأولى، التي تؤدي الى (سادساً)ـ تحليل تجربة تحليل تجربة تحليل التجربة الأولية، التي تؤدي الى (سابعاً ـ الحصول على تجـربة تحليـل... وهكذا الى ما لا نهاية.

ليس للوسائل التي يستخدمها الناقد في تحليل التجربة الأولية اية اهمية، سـواء تمثّلت هـذه الوسـائـل في إيجـاد مبـرر في «النص» (وبغض النـظر عن تعريفه لهـذا المبرر) أو في ادعـاء «معنى» أو «مضمون»، أو في قيم المجتمع النقدي، أو في التقـاليـد الاخـلاقيـة والدينيـة، او في اللسـانيـات والسيكولوجيا والسيميائيات، او في مجرد الاستجابة الفطرية السليمة للقـراء على نحو استجابة الدكتور جونسون أو جماليات التلقي -- Rezeptionsathetiker ـ

www.attaweel.com

فاستراتيجيات تحويل رد الفعل الأولي الى رد فعل عبر شخصي منتقل من شخص الى آخر ، هي استراتيجيات غير محددة. فالأهمية الأساسية بالنسبة للنقد لا تكمن في الستراتيجية المعينة بقدر ما تكمن في فكرة تحويل رد الفعل الداخلي ، الذاتي والشخصي الأولي ، الى رد فعل خارجي يمكن الاشتراك به مع الآخرين.

يعمد المرء حين يصبح ناقداً إلى اختيار الآخرين الذين سيكتب لهم . فإذا ما قمت أنا مثلاً بكتابة مادة نقدية مسؤولة ، فانني اعمد الى اختيار جمهوري الذي اكتب له. ففي النقد الاكاديمي ، يعمد الناقد في العادة إلى اختيار زملائه الأساتذة ، كما قد يختار احياناً الكتّاب والطلاب. كما يعمد كتّاب المراجعات ، وهي كتابة خرافية ، الى اختيار الجمهور القارىء العام ، غير انني حتى وإن لم اعمد الى كتابة مادة نقدية مسؤولة ، إي حين اعمد مثلاً الى مجرد « التفكير بطريقة نقدية » ، فانني اتحالف كذلك مع آخرين ينتمون الى تقليد اتقبله ، ويتقبلني له ، فانني اقوم بعملية خلق جديدة. قد أعمد للبحث عن مرشد لي في الماضي ، في كينيث بيرك أو في نورثروب فراي. وقد اسعى للتحالف مع كوليريدج أو ارسطو ـــ وذلك على النحو الذي استعنت به ، بجونسون ، في بدء هذه المقالة ـــ فأنا دائماً كإنسان ، إنما اكتب لما اسماه ميشيل مورلن « الجمهور الداخلي ». انني اكتب لأساتذتي ، لأصدقائي ، لزوجتي وأطفالي ، لوالدي. غير انني اقوم بتشكيل هؤلاء ، وذلك بغض النظر عن كينونتهم المستقلة ، فألبسهم ادواراً معينة في مسرحية من بنات أفكاري.

كذلك ، وبالطريقة ذاتها ، فانني اعمد الى اختيار ما سأكون له ناقداً . فكما يقول ستانلي فيش في مقالته الواردة في هذا الكتاب ، ليس النقد مجرد قول حقائق ـــ بل هو تقرير ما يفترض بانه يصبح حقائق. فأنا الذي يقرر ما الذي سيتضمنه النص : العنوان ، والفصول والاقسام والمعاني الحديثة للكلمات والمدى الذي ستتسع فيه دائرة النقد ، وما يتبع ذلك من مسائل جانبية تتعلق بالتهجئة ووضع الفواصل والصور وشكل الصفحات وغير ذلك. وفوق كل ذلك ، فانني أُسلط الضوء على بعض المادة واضع بعضها الآخر جانباً ، كما أُقرر إي الاشياء الأخرى سوف أُضمّن نقدي ، كالمصادر والسيرة والتاريخ وعلم النفس والفطرة السليمة للقراء.

www.attaweel.com

وعلى نحو مماثل لذلك ، تعمد الذات الناقدة الى اختبار نفسها ــ وذلك هو الجزء الثالث من العملية النقدية. لقد وصف موري شوارتز الناقد وصفاً مقنعاً بقوله : « انه قارىء يميز نفسه من خلال استخدام نفسه لتمثيل الآخرين » ، فحين أقوم بمزج تجربتي الداخلية والشخصية مع قصيدة معينة بشيء خارجي خاص بالآخرين ، فانني اعيد خلق ذاتي كما اعيد تعريفها. فاللغة التي استخدم ، والخيارات التي اختار ، إنما تأتي من ذاتي السابقة وترتد عليها.

فمن وجهة النظر السيكولوجية ، فان ما يعنيه ان يكون المرء ناقداً ، أو مجرد ان يفكر بطريقة نقدية ، فيحيل تجربته الداخلية الى تجربة مشتركة مع الآخرين ، هو خلق مساحة لغوية مشتركة والدخول فيها ، وهي « مساحة ذات قوة كامنة » على النحو الذي تصوره وينيكوت في وصفه للطريقة التي يقوم الطفل فيها بتشكشيل الأم ، والأم الطفل.

وشأن أية مساحة انتقالية ، يقيم الناقد صلة بين ذات وذات أخرى. وتتضمن المساحة الانتقالية النقدية نوعين (على الأقل) من « الآخرين » ، هما الحقائق التي يشكلها الناقد من العالم الفعلي للأدب ، والأشخاص الآخرون البارزون الذين يقيم الناقد صلته بهم. فالمساحة الانتقالية للنقد ، هي مساحة لفظية تتكون من الكلمات التي يختارها الناقد مع النص والنص الاضافي ومن (ولأجل) الناس الآخرين البارزين. فالكلمات هي التي تشكّل الآخرين وتستجيب لهم ، و « المشكلة المركزية للناقد » ، كما يقول شوارتز ، « هي جعل عملية تمثيل الآخرين مقبولة » ، أي الإيصال بلغة يمكن ان « تسمع » من قبل الجمهور المعني.

تشكل الطفولة نموذجاً للنقد. وكذلك التحليل النفسي ، وفقاً لشوارتز ، حيث تشبه حالة التحول النقدي مساحة لفظية مشتركة أخرى هي المساحة المشتركة بين المحلل النفسي والخاضع للتحليل النفسي. فلنتخيل مريضاً مستلقياً على أريكة وقد تذبذب صوته من الانفعال والكسل ، بين التدفّق والانسياب التلقائي السابق على الفكر ، بينما يعمد الجزء الواعي من عقله وفي الآن ذاته الى الاصغاء لذلك الصوت والتفكير بما تفوه به. فالخاضع للتحليل النفسي إنما يمر بتجربة.. يصغي

www.attaweel.com

لنفسه وهو يمر بتلك التجربة.. ووفقاً لمفاهيم التحليل النفسي الاميركي ، فان الخاضع للتحليل النفسي إنما يعمد انطلاقاً من ثقته بالمحلل النفسي الى تقسيم عقله الواعي الى « أنا » مراقبة و « أنا » مشاركة.

فالأنا المشاركة إنما تعمد الى الارتداد نحو التخيلات الهائمة غير المحلولة التي يحضرها الخاضع للتحليل الى المحلّل من تجاربه المبكرة مع البشر الآخرين. وفي الآن ذاته ، فان الأنا المراقبة بالنسبة للخاضع للتحليل تعمل (ضمن تحالف علاجي) مع الأنا المراقبة للمحلل ، فتشتركان في ساحة لفظية (شأن الناقد) تقدم فيها الإحالات الحرة للمريض بتوفير النص.

فالمريض ، وهو في حالة الأنا بالمشاركة ، إنما يكتب على النحو الذي يكتب فيه المؤلف ، وهو يتصرف في حالة الأنا المراقبة كناقد لتلك الكلمات ، واصلاً ذاته بذلك الآخر المتميز ، المحلل النفسي. أما المحلل ، فهو بدوره إنما يمثّل آخرين متميزين بالنسبة للمريض. انهم أولئك الآخرون الذين طالما استوعب قيمهم ومفاهيمهم ، اضافة الى الآخر » الذي يتحدث اليه في تلك اللحظة. يصف شوارتز هذه العملية بقوله : « يجب فهم مقولة فرويد » حيث كان سوف اكون »..بصفتها عملية ثلاثية لا نهائية ، حيث يقوم فيها كل من « الذات » و « الآخر » بتحويل نفسيهما من خلال الوسيط الذي يعمد الى الجمع بينهما أو تفريقهما ».

فالنقد والتحليل النفسي يخلقان المساحات اللفظية التي يمكن لنا ان نمارس فيها عملية اخراج تجاربنا الداخلية وتحويلها. رغم ذلك ، ففي هذا الشكل من النقد ، هناك أولاً التجربة الأولية (الخام). ما هي هذه التجربة ؟ تقدم النظريات الحديثة حول الادراك والمعرفة نموذجاً تحويلياً لعملياتنا التكوينية. فنحن نبني العالم من خلال صراعنا مع المخططات التي في عقولنا واعصابنا واعصابنا الحسية. فهذه المخططات التي في داخلنا ، سواء أكانت راسية أَمْ أُفقية ، انحدارية أَمْ لونية ، هي مخططات متشكلة في داخلنا ، إما محمولة في جسدنا أو مكتسبة من خلال الثقافة. فنعمد الى اختبار العالم من خلالها ، حيث نشكل إدراكنا (أي نحصل على الاستجابة المرضية) أو نكتشف باننا غير قادرين على الاستيعاب (أي عدم الحصول على الاستجابة المرضية). عندئذ ، نتجه الى تغيير العالم أو تغيير المخطط الذي في داخلنا فنجعله معقولاً. بكلمات اخرى ،

www.attaweel.com

نحن نشكل العالم من خلال جملة من العمليات الاستراتيجية المعقدة ، (ويمكن التعرف على هذه العملية بتوجيه العينين نحو حائط مفرغ من أية علامة ، ثم إعادة تركيزهما في بؤرة معينة)) .

هكذا يتضح بأن عالمنا ليس « موضوعياً » ولا « ذاتيا » — فهذه الازدواجية قد أصبحت باليه — وإنما هو عالم ترابطي بين الفاعل والمفعول . فيستخدم علماء النفس لهذه الحالة كلمة « معاملة » — Transact — العالم . لا يعني هذا ان العالم « غير موجود هناك » بل يعني انه غير موجود على النحو الذي تعرفه ، وذلك الى ان يتم تعرفنا عليه من خلال التغذيات الاسترجاعية التي نتعرف بها على الأشياء . وينطبق ذلك على اللغة أيضاً : فنحن نكوّن اللغة من خلال القابليات اللسانية التي ندخلها اليها . بالمعرفة المنطوقة أو غير المنطوقة هي فعل يتجاوز الذات ، شأنه في ذلك شأن الحب والنقد الادبي .

لأجل تعريف واستكشاف مساحة التعامل مساحة التحويل التي تقوم فيها بربط الفاعل بالمفعول به ، فانني استخدم هنا نظرية الهوية ، أي اعادة التفكير في التحليل النفسي الذي ينطلق من مفهوم الهوية الذي وضعه هاينز ليختينشتاين . فنظرية الهوية إنما توفر طريقة لتصور العلاقات بين شخص ما وكتابة ما (أو أي شيء آخر) وما يحيط بينهما كاللغة والإطار الاجتماعي والأعراف الثقافية وتقاليد التأويل والأشخاص الآخرين والمجتمعات الفكرية وغير ذلك . تتمثل الفرضية الأساسية في أن المرء يستطيع أن يتفهم تغير أو استمرارية علاقات الفرد بالعالم من خلال مفهوم الهوية من حيث كونها قيمة ونوعيات . فالمرء إنما يستخدم قيمة معينة للتعبير عن التناسق في سلوك شخص ما ، بينما يستخدم النوعيات للتعبير عما هو جديد في هذا السلوك . فنواة الهوية إذن ، هي قيمة الهوية : أي طريقة التعبير بالكلمات عن الأسلوب المميز لشخص ما — أي الاستمرارية والتنافس اللذين أراهما في أفعال شخص ما من خلال البحث عن الديمومة ضمن إطار خلفية متغيرة ، وذلك على النحو الذي أحدد فيه قيمة قطعة موسيقية أو مسرحية شكسبيرية ، حيث تظل القيمة الأساسية مستمرة عبر مختلف النوعيات والشخصيات . فالهوية إذن هي قيمة الهوية زائداً التاريخ الشخصي للنوعيات التي ادخلها أو ما يزال الفرد يدخلها على القيمة .

www.attaweel.com

يقول هذا المفهوم للهوية باننا « نستطيع » أن نتفهم الطرق المختلفة التي يعمد الناس المختلفون من خلالها الى تشكيل (تكوين وإعادة تكوين) العالم أو العوالم التي فيه ، وذلك كتعبير عن هوياتهم. فنحن « نستطيع » تفهم عمليات التشكيل الثقافي على النحو الذي تحدث فيه من خلال هويات الأفراد. أو في الأقل ، قد يكون ممكناً لنا ، على النحو الذي يحدث في أي تشكيل رؤيوي ، أن نحصل على تغذية استرجاعية مرضية للفرضيات التي تفترضها هوياتنا.

فالنقد إذن ، لابد وان يكون وظيفة من وظائف الهوية — أي هوية الناقد على النحو الذي يفسرها الناقد ذاته. فالخيارات التي اختار ، والنصوص التي انتقي ، والطريقة التي اتبعها في تعريفها ، والأشخاص الآخرين الذين اكتب لهم أو عنهم ، هي نوعيات على قيمة هويتي . كما ان التحويلات التي أقوم بها ، والأفكار التي استقي منها تجربتي الأزمة ، هي تعبيرات عن هويتي.

غير ان ما يضيفه علم النفس الحديث ونظرية الهوية الحديثة ، هو ان التجربة الأولية التي افترضها هذا النموذج هي أيضاً تعبير عن الهوية. فليس هناك ما يمكن تسميته بالتجربة الأولية النقية ، إذا كان ما نعنيه بذلك تجربة لم تمسسها التحولات المتأتية من الإرث الثقافي أو البيولوجي — أي من « الآخر ». فأنا إنما استمد رؤيتي من الجسد الذي ورثته عن الآخرين ، وأنا ارى وأسمع وأتذوق من خلال ذلك المخطط الذي شكلته في ثقافتي. وكذلك في التحليل ، فان أية هوية إنما تتألف من « أنا » مشاركة و « أنا » ملاحظة محلله — وهويتي هي « بين » نفسي والأشخاص الآخرين البارزين. فالخاضع للتحليل النفسي ، والطفل ، والناقد ، إنما يشكل كل منهم ذلك العالم اللفظي واللا لفظي المحيط بنا ، وذلك من خلال الحركة الثلاثية الدائبة في مساحة ذات قوة كامنة تصنعها أجسادنا وثقافتنا بوساطة هوياتنا المختلفة المتنقلة بين الذات والآخرين. وهذه الحركة الثلاثية هي التي تصنع « رد الفعل الأولي » كما تصنع الفكرة النقدية المدروسة ، بالطريقة ذاتها.

وكالعادة ، فقد تعاقب النقاد الشكسبيريين بشكل أوضح مثال على ذلك. فقد كان شكسبير بالنسبة لجونسون وأسلافه هو المسرح المعاصر. فالحقائق

www.attaweel.com

المهمة هي التي تتفق والنص التمثيلي (باستثناء بعض الارشادات الى نصوص قديمة). ومع بداية الاتجاه نحو عشق شكسبير من قبل ما قبل الرومانتيكيون ، أخذ الناس يتعاملون مع مسرحياته كتأريخ لأحداث عمد النص الى مجرد تصويرها. هنا تركز الاهتمام في الحدث وليس في النص. ثم ما لبثت الحقائق المهمة ان تمثلت في معرفة سكوتلندة القرن الحادي عشر أو في حكمة « الشخصية » الانسانية. وخلال النصف الأول من القرن الحالي ، تعامل شكسبيريون مع النص بصفته شعراً ، وكفاية في حد ذاته ، حيث انصب الاهتمام على القيمة الشعرية والصورة والبناء « في » ذلك النص. أما في الفترة المعاصرة ، فقد أخذ النقاد يتعاملون ثانية مع الروايات كروايات ، ولكن ليس بصفتها وسيطاً شعبياً على النحو الذي كانت عليه خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر. وهناك ما يشير الى ظهور تعامل جديد مع شكسبير باعتباره انعكاساً للذات ، كرواية قديمة جديدة ــ Nouveau Roman ــ فالوقائع الهامة إنما تصبح المتناقضات ومحط الاهتمام هو المسرحيات كروايات قصصية :

كم من العصور القادمة

سوف تشهد تمثيل هذا المشهد العظيم

في دول لم تُولد ولهجات لم تُعرف بعد !

فكل حقبة ، وكل ناقد ، إنما يوجد شكسبيراً ، ويختار وفقاً لذلك ما يروق له من حقائق مهمة. فالقرار الثقافي إنما يسبق كل تصور للمسرحيات. وجونسون لم ينظر اليها على النحو الذي نظرها برادلي ، كما لم يكن ممكناً لبرادلي أن ينظر الى هذه المسرحيات على النحو الذي أنظره أنا الآن ، ورد فعلي الشخصي إنما مر عبر جملة من المخططات الثقافية والشخصية. فأنا لا انظر الى المسرحيات ببراءة تامة ثم استدير نحو ما ورثته في القرن العشرين من تقاليد للنقد الشكسبيري. بل انني انظر الى هذه المسرحيات ومنذ البداية وفقاً لمنظومة معينة من التوقعات ، وذلك على النحو الذي فعله جونسون وبرادلي في عصريهما (رغم انني الآن ادخل آراءهم ضمن حسابي).

وهكذا تنهار فرضية الارتداد اللا نهائي المتمثلة في الحصول على تجربة ثم تحليل التجربة والحصول على تجربة تحليل التجربة. وعلى نحو نقضيات

www.attaweel.com

زينو ، فهي إنما تنشأ من مجرد اعتبار ما هو متواصل ومتشابه على انه حكيم ومنطقي. ليست هناك تجربة « أولية » يليها تحليل عقلي. هناك تجارب يتطلب بعضها تفكيراً قصدياً اكثر من غيرها. رغم انها تشكل تعبيرات متساوية عن الهوية. فنحن لا نتعامل مع مرحلتين أو مع « ذاتي » و « موضوعي » ، بل نحصل على تجربتنا مع العالم من خلال انشوصات التغذية الاسترجاعية المتواصلة.

إن التناقض المفترض في نموذجنا النقدي الأول المتمثل في التجربة التي يتبعها التحليل ، إنما يقود الى تناقض اكبر آخر. فأنا نفسي كينونة ثنائية ، أوجد ضمن نفسي وضمن المجتمع الذي يعرفني ، متأرجحاً بين كينونة غير قابلة للاختزال ولا نهائية من الاستخلاصات المختلفة عني. انني احس بذاتي الأساسية ـــ هويتي الأولية الكامنة في داخلي ـــ التي تقولب تجربتي رغم انها ما قبل لفظية وغير معروفة. وهي لا تصبح معروفة إلا لدى التعرف علي كنمط متواصل غير متغير. قد تلاحظ أنت كمثل على ذلك ، كيف تنمو هذه المقالة التي بين يدي من ميلي نحو البحث عن ثيمات أوسع وأكبر وأكثر شمولية. وقد تعبر عن ذاتي الأساسية ، عن قيمة هويتي ، على النحو الذي يحلو لك. ولكن ذلك لن يكون أنا. بل سيكون بيني وبينك ، سيكون جزءاً من العلاقة التي تقيمها أنت معي ، جزءاً من قيامك بتكويني.

لقد قال فرويد في مقدمه كتابه « قلق في الحضارة » : « ان شعورنا الحاضر بالأنا... هو مجرد بقية متقلصة من شعور أكثر شمولية ـــ بل وأكثر احتواء ـــ يمت بصلة لرابطة أكثر ألفة بين الأنا والعالم المحيط بها ». وقد عنى فرويد بذلك إحساس الطفل بالتوحد مع « أُم » أكبر منه على نحو لا نهائي لم تتحول بعد الى « آخر » ، وهو شعور يُعاد خلقه في حالات التصوف أو الحب. وقد وجد العديد من المحللين النفسيين منذ فرويد بان فرضياته قابلة للتطبيق على نحو عالمي. فالواقع ذاته ما يلبث أن يحتل دور الأم ، وبخاصة واقع الحياة الانسانية. وقد أفاض إريك اريكسون في شرح ذلك بقوله اننا نولد ـــ بل ونتشكل في الرحم ـــ في مجتمع الآخرين. فتناقض وجودي هو انني فرد ومجموع ـــ وثنائي مع ذلك. انني أشعر بانني مكتف ذاتياً ، غير انني مقتلَع ، منزاح ،

www.attaweel.com

مدموج في الآخرين خارج نفسي. بل ان هذا الدمج هو الشرط المسبق لوجودي ككيان بيولوجي. وليس بمستطاعي ان أحيا على غير هذا النحو ، ولا يتم الأصغاء اليّ إلا على هذا النحو. كما لا يمكنني ان أسمع على غير هذا النحو ــ فعيناي وأذناي إنما تعتاش على مخطط عبر ــ شخصي.

لذلك فان كينونتي الثنائية كإنسان إنما تخلق ثنائيتي كناقد. فأنا أمتلك تجربة هي تجربتي الخاصة والفريدة تماماً. غير انني أشعر بالحاجة ــ بل أفعل بالضرورة ــ الى وضع هذه التجربة في مجتمع الآخرين. ما هو النقد إذن ؟ انه نشاط إنساني يستحوذ على الفاعل والمتلقي بسبب ما يمثله من مزج « متعمد » بين ما هو شخصي وما هو عبر ــ شخصي: وهو طريقة رفيعة للتعرف على وممارسة الطبيعة الثنائية ، المتزاحة ، والمنفلشة ، لمجمل التجربة الانسانية ، تلك التجربة التي لا تشكل فقط تجربة خصوصية وشخصية ، وإنما تجربة عامة وجماعية. فالنقد فعل نمارسه ازاء الأدب الذي نعبر فيه عما نقوم به في الحياة. انه نموذج الوعي الانساني ، كما انه نموذج الجماعة الانسانية. فمن خلال صفتي « كآخر » أقوم كناقد بإعادة خلق الآخرين الذين أحياهم كإنسان. فأحيل ما هو شخصي الى عبر ــ شخصي ، غير أن ما هو عبر ــ شخصي إنما يبدأ على شكل تشكيلات شخصية للهوية الشخصية ــ التي هي بالطبع تشكيلات عبر ــ شخصية.

www.attaweel.com

(٢١)

هل النقد أدب ؟

كاري نيلسون

ما هو النقد ؟ لا يمكن طرح أو توجيه هذا السؤال ببراءة. بل انه يعني الإقرار بان الجواب إشكالي ، غير حاسم وعرضة للمناقشة . لذلك فان السؤال ذاته يجعل تقديم جواب واحد أمراً غير كافٍ ـــ كل واحد منا يعرف ما هو النقد لان دليل الممارسة هو التعريف الوحيد الذي نحتاج اليه ـــ حيث يضع مثل هذا الجواب نفسه ضمن إطار الإشكالية التي يسعى السؤال الى تجنبها. قد يكون بامكاننا الاعتراض على مناقشة المسألة ، بل وقمعها على النحو الذي تقمع فيه في الدوائر الاكاديمية. غير ان المجتمع الأوسع للنقاد إنما ينظر إلى مثل هذا الرفض ، ومن قبل البعض على الأقل ، كدليل على ان النشاط النقدي يتطلب التحليل. فالتساؤل حول موقع النقد إنما يشكّل تحدياً نمطياً للفكرة الشائعة بان النقد هو بشكل عام ، شكل من أشكال الحديث غير التأملي والمباشر. غير ان الوسط الثقافي قد أجاز مؤخراً طرح مثل هذا السؤال ، بل وجعل من إشكاليات النقد شرطاً ممكناً بل وضرورياً للحديث النقدي. لذلك فان طرح هذا السؤال إنما يؤدي إلى أشهار المؤسسة النقدية وإلقاء الأضواء على حسناتها من جهة ، بينما يعبر من جهة أخرى عن الوضع الحاضر للمؤسسة ذاتها. فسؤال « ما هو النقد ؟ » هو سؤال دال على التضادّ القائم في هذه المؤسسة ، على القوة المؤسسية التي يمثلها ويعارضها في آنٍ واحد.

حين نعمد الى جعل الكتابة النقدية موضوعاً للدراسة ، فنحن نضفي صفة نصّية غير مستقرة الطبيعة على نتاج مؤسسة تشكلت لغرض إضفاء وضمان صفة الاستقرار على نصوص أخرى. من المسلم به ان النصوص التي تخضع

www.attaweel.com

للضغوط التفسيرية كافة إنما تسفر عن شيء من عدم الاستقرار ، غير ان لفت الانتباه الى الكلام النقدي إنما يحيل مسألة عدم الاستقرار النصّي الى إشكالية عامة. ولا تقتصر نتيجة ذلك على مجرد تعاظم الاحساس بلبس اللغة النقدية ، وإنما تعرض مجمل المصداقية المصرفية للنقد الى الخطر. وسواء أوَجَد المرء وجهة النظر الإشكالية هذه بانها صحية ومنشطة أَمْ غير مقبولة ، فهي تؤدي الى التشكيك ليس فقط في عدد من النصوص النقدية ، وإنما في مجمل النشاط النقدي. ان التاريخ الحديث للتفسير يجعل من السهل نسبياً امتداح أعمال أدبية لما تتضمنه من لبس أو غموض غير قابلين للحل ، ميزاتها المتعددة والانعكاسية جوهرية بالنسبة لما تحققه من إنجاز. غير ان الاعتراف بان الأعمال النقدية ذات القيمة الظاهرة تشترك في تلك الصفات لا يؤدي الى تغيير مفهومنا لهذه الأعمال فحسب ، وإنما تلغيم كل آثارنا المثالية بشأن الحديث النقدي. وقبل الإقرار بان النقد يمتلك مثل تلك المكانة ، لابد من ان نكون قد أوجدنا مثالاً للغة النقدية من حيث كونها وسيطاً شفافاً للوصف والشرح ، وسيطاً نفعياً راقياً يمكن صياغته صياغة جديدة دون أن يخلف وراءه أية فضلات أسلوبية أو سيكولوجية. أما وقد أصبح السؤال مطروحاً ، فان ذلك الوَهم بالمطواعية البريئة للحديث النقدي قد اختفى الى الابد ، أو اننا سنظل نفتقده ثانية على أقل تقدير. فنحن الآن في وضع لم يؤدِّ الى تسوية مشكلة النقد ، وإنما الى طرح السؤال على نحوٍ متواصل ، بل في وضع نجد فيه أنفسنا باننا موضوع السؤال. فسؤال « ما هو النقد ؟ » لا يتعلق بمجموعة من النصوص فقط ، وإنما بممارسة ، وهي ممارسة تعكس حالة غير واثقة من المعرفة الذاتية. فالقيام بكتابة نقد في هذه الأيام ، إنما يعني الانزراع والتماثل مع حالة عدم الوقوف هذه.

إن المسألة الأساسية للنقد ، كنص وممارسة ، هي دائماً علاقة النقد بالأدب. ورغم ما يقول به البعض في الوقت الحاضر بان النقد المعاصر آخذ بالتحول ثانية الى ما يشبه الادب — اكثر اتجاهاً نحو الخصوصية الأسلوبية ، اكثر طموحاً نحو الأصالة ، واكثر شمولية في رؤيته ، اكثر سلطة على جمهوره ، واكثر انفتاحاً في ذاته على التفسيرات المتعددة — فان التمييز بين النقد والأدب ما زال هو السائد.[1] وقد يتم التقليل من اشن النقد أو تمجيده انطلاقاً

www.attaweel.com

من موقعه الثانوي بالنسبة للأدب ، وذلك وفقاً للميول الآيديولوجية للذين يقومون بذلك. وقد يرد النقاد على ذلك باحترام أو بعدوانية. وقد يستدعون تلك الأقوال فيحيلونها الى عملية تطهير أو تـأديب ذاتي ميتافيـزيقية عـلى النحو الذي فعله العديدون ، من « النقـاد الجدد » الى بـول دي مان ـــ الذين يجـدون المسرة في القراءة الدقيقة الصائبة كتظام صارم ، وقد يعمدون الى الدفاع عن أنفسهم في مواجهتها من خلال القيام بأفعال الخلق اللفظي ، وذلك على النحو الذي فعله العديد من النقاد ـــ من ولتر بـاتر الى هيـوكينر ـــ وبـأساليب كتـابية متميـز بـابتكاريتهـا. رغم ذلك ، لا مفر من الاحسـاس بـان النقـد نشـاط ثـانـوي. غير ان الشروط المحدودة لهذه الثانوية غير مؤكدة ، ليس فقط بسبب انها تتغير تغيراً اساسياً في الكتابات النقديـة المختلفة ، وإنمـا لأنها تشكـل بحد ذاتهـا وعلى نحو دائم مجالاً غير مـؤكد ضمن إطار المـارسات الفـردية. ليس مهمـاً بالضرورة فيما إذا كان الاحساس القلق بالفرعية أو الثانوية أو التبعية يشكل اضـافة لتجـربة الأدب. فـلا عملية القـاءة التخيلية ولا عي القـاريء قابـلان للاسترجاع التام ، ولذلك فان التأمل فيهما لا يضيف كثيراً الى دراسـة النقد. لذلك فان المشكلة الأساسية هي التعرف على الطريقة التي تؤدي بها عملية الأخذ والعطاء بين النقد والأدب الى تشكيل اضافة للكتابة النقدية.

إن الصلة بين النقد والأدب ، بما تتضمنه من إلغاء جزئي وتوكيد جزئي ، هي صلة تتصدر التجربة النصّية بالنسبة للقـارىء والكاتب عـلى حدٍ سـواء. وبكلمات أخرى ، تشكل هذه الصلة أحد المواضيع الرئيسة التي نفكر بها حين نجد انفسنا امام نص نقدي. فهي وسيلة للدخول في الحديث والتحكم فيه ، حيث قـد تختلف التجربـة إذا ما نـظر اليـه عبـر وسيلة أخـرى. كـان من الممكن ان لا تكون هذه الصدارة حتمية. غير ان ما يبـدو الآن هو انهـا قد أصبحت تشكل سمة لا يمكن تجاهلها بالنسبة للحديث النقدي ، وهي سمة تعكس تأريخ التحليل والتدريب المؤسسي الذي تلقّاه العديد من النقاد. رغم ان هذا التصور انتقـائي على نحـوٍ واضح ، وقـد يكون مـؤذياً عـلى نحوٍ مـا لأنه يحجب عنـا ـــ وقد يحمينا من ـــ السمات الأخرى للحديث النقدي ، فلم يعد بالامكان رفضه أو تجاهله ببساطة. فهو يشكل اضافة الى افتراضاتنا بشأن مـا هو ذو اهميـة

www.attaweel.com

في الممارسة النقدية ، وفي الأسلوب والتنظيم ، وفي تطلعات النصوص النقدية. قد يكون تحليل النقد على نحو يكون اكثر ميلاً باتجاه التأمل والتنظير ، قادراً على جعل الصلة بين النقد والأدب موضوعاً للمناقشة اكثر من كونها ساحة للإجماع الذي لا يُشك فيه بالنسبة للممارسة النقدية. غير انه من الخطأ ان تتم قراءة النقد من أجل اعادة تركيب تلك التفاعلات ، التي سبقت الكتابة النقدية ، بين الناقد والنص الأدبي ، خاصة إذا ما ادركنا بان تلك التفاعلات قد أُعيد انتاجها أو ان لها علاقة سببية مباشرة باللغة النقدية. فحتى لو كنا شهوداً على تلك التفاعلات بين الناقد والاعمال الأدبية ، سوف نكتشف بان تلك التفاعلات قد شهدت تغيراً جذرياً لدى تحولها الى نص نقدي. فهناك في الحديث النقدي استجابات ذات خصائص معينة للأدب ، غير ان تلك الاستجابات المتشككة عبر دينامية الكتابة النقدية ، إنما تفصح عن علاقة غير مباشرة وذات اثر غير قابل للتقصي مع التجربة الأدبية.

قد تكون دراسة كيفية ظهور الأدب واللغة الأدبية في الكتابة النقدية اكثر جدوى. فمثل هذه الدراسة إنما تضعنا على منعطف الطريق المؤدية الى قراءة النثر النقدي ، وهي طريقة نستطيع من خلالها ان نحدد فاعلية الأدب ، وذلك لانها تجعل الوجود المنفصل للنصوص الأدبية عن النصوص النقدية اقل اهمية بالنسبة لعملية تحليل النقد. فأنا اقترح بدلاً من ذلك ، ان الصفة الأدبية للنقد هي التي تشكل الحديث النقدي ، رغم انها هي ذاتها التي تحول دون تقرير الصفة المحددة لهذا الحديث. فإحساس النقد بحالته الأدبية هو إحساس بنّاء وهدّام في آنٍ واحد. فهو بنّاء بمعنى انه يبث القوة في الحديث النقدي ويمنحه شكلاً ، وهو هدّام بمعنى انه يظل حائراً ومتناقضاً. والجدير بالملاحظة ايضاً ، هو ان هذه الصفات البنّاءة والهدّامة إنما تتمخض عن المتعة والقلق. فوضع فكرتي الثقة والشك جنباً الى جنب قد يبدو متناقضاً على نحوٍ ما ، حيث ان الأولى توحي بعملية التشكيل بينما توحي الأخرى بصفات تستبعد أو تقضي على الامكانيات التشكيلية ، غير ان التفاعل بين المصطلحين قد يساعد على إبراز تلك الازدواجية المحورية بالنسبة للنصوص النقدية كافة.

لو أردنا تجنب مجرد تقديم وصفات علاجية لما يجب ان يكون عليه النقد

www.attaweel.com

ــ وهي بيانات تتسم في الغالب بأعراض تنم عن حالة القلق علي المصير الذي وصل اليه النقد ــ علينا ان نبدأ بحالة النقد غير القابلة للاختزال ــ تلك هي طبيعته الأدبية. فإذا كان النقد هو حديث عن الأدب ، فهو حديث يتضمن ادباً كذلك ، سواء كان ذلك علي شكل اقتباس أو تلميح أو محاكاة أو تشاكل. وأياً كانت الجهود التي يبذلها النقاد لتطهير كتاباتهم من الادبية ، فان موضوع مادتهم لابد وان يضفي علي هذا النثر سمة أدبية. ومن المؤكد ان بلاغته سوف تنم عن آثار مجازية ، كما ستنم مجادلته عن درامية قصصية ما. غير انه لو تم قمع هذه الصفات بشكل ما ، او إذا ما اتفق القراء علي تجاهلها ، وذلك ما يحدث دائماً ، فان الموضوعات الأدبية التي يناقشها النقاد سوف تتغلغل في كتابتهم. وإزاء رغبة النقد في ان يكون مفهوماً ، في ان يتحكم بالمجازية الأدبية ، فهو غالباً ما يسعى الى الهروب ، والي تجاوز ، بل والي ادانة سمته الأدبية الخاصة. يقول هايدن وايت في ذلك : « انه المدار ، ذلك الظل الذي يسعي كل حديث واقعي الى الهرب منه ». والأمثلة علي ذلك عديدة. فهي تمتد من لغة جوناثان كلر الباردة وغير الكاشفة على نحو متعمد ، وهو الذي يعمد الى النأي بنفسه بعيداً عن رولاند بارث الاكثر تجاوباً ولهواً بالمجاز كناقد ، الى محاولات غريماس المتطرفة إذ يعمد الى تأسيس لغة تجريدية منطقية للنقد ، ثم يقدمها علي نحو مهشم يؤدي الى حماية مجادلته من التطور علي نحو قصصي. غير ان الاستعارة المجازية هي الموضوع الذي لا يمكن للنقد ان يتجاهله. فرغم كل ما يبذله النقد من جهد لتحاشي ذلك ، فسيظل النقد دائماً حديثاً عن الاستعارة المجازية. لذلك يضطر النقد الى استدعاء ، والي التماس ، بل الي نقش اللغة الأدبية التي يحاول في الآن ذاته أن يسيطر عليها ، داخل نفسه.

قد يكون من الأجدى إذن ، ان نعتبر علاقة النقد بالأدب مشكلة داخلية للنص اكثر من كونها علاقة بين نصّين مختلفين. فحين يباشر الناقد الكتابة ، يشكل الادب أحد سمات حديثه الخاص. ان سعي النقد نحو ازدواجية أدبيته وصراعه ضد هذه الأدبية هما اللذان يوفران للنقد توتراته التوليدية. محاولات النقد العديدة لاكتشاف حالته الأدبية ، والتعبير عنها ، وتحاشيها ، هي

www.attaweel.com

التي تنتج الحديث النقدي المتواصل. فحالة النقد الأدبية هي إذن مشكلة تسعى النصوص النقدية الى حلها. فهي إنما تكتب خدمة لهذه الشكوك. قد يكون في مقدورنا ان نعرف النقد بانه شكل خاص من الحديث الذي يتغمر في حالته الأدبية ويبتعد عنها في آنٍ واحد. فالتنغيمات المختلفة لهذه المسافة ــ التبجيل، الحب، التأمل، الاغتراب ــ هي التي تخلق السمات النصية المميزة للنص، كما توحي بمتافيزيقيات أحاديث نقدية معينة. مع ذلك، يشترك كل النقد في خاصية استمرارية التعقب، ثم اعادة التعقب، وخوض تجربة تعرضه للتعقب من قبل عملية التمييز بين النقد والأدب.(٢)

قد يتم الاعتراض على ما سبق بمجادلة ان النقد الذي يكتب على هذا النحو لا يشكل نقداً، بل هو شكل متخلف من أشكال التعبير الأدبي عن الوعي بالذات ــ وقد يقول البعض بانه أدب رديء ــ بحيث لا يمت للنقد الأصيل إلا بصلة ضئيلة من المعرفية. ورداً على ذلك، يمكن القول بان مثل هذا الوعي بالذات والشك بالنوع الأدبي يشكل سمة للكتابة النقدية بأسرها، رغم ان النقاد يختلفون في درجة تعاملهم معها اختلافاً بيناً. فبإيجاد طبقة خاصة من الكتّاب الواعين ذاتياً إنما يؤدي الى خلق مشكل جديدة لمن يريد ان يميز تمييزاً صارماً بين النقد والأدب، وهو تمييز قد يحول دون إجراء أية مناقشة لحالة النقد الأدبية. فالمجموعة الجديدة من النصوص المتأتية من ذلك، سوف تتضمن بعض الأعمال التي كان ينظر اليها سابقاً بانها اعمال أدبية او نقدية في الأساس. ان وضع هذه الأعمال في مجموعة واحدة سوف يثير مسألة التصنيف على نحو شديد الخطورة ــ اعمال تتجه للتأكيد على استحالة حسم مسألة التمييز، وعدم إمكانية حسم مسألة التمييز سوف يبرهن بانها تنطبق على سلسلة متزايدة من النصوص. غير ان اعتراضاً اكثر اهمية سوف يظهر بالنسبة للتعريف الذي قدمته للنقد، وهو ان كل الكتابة، وليس فقط النقد والأدب، إنما تنطلق من سعيها نحو، وتحاشيها الإحساس بثانويتها الهامشية، وهو ادعاء يبدو بانه يؤدي الى ازالة التمييز بين النقد والأدب. ورغم ما يتضمنه هذا الرأي من عدل وإيجابية، فهو لا يتضمن بالضرورة إلغاء كافة أشكال التمييز بين الأنواع الأدبية في عالم الكتابة، رغم انه يزعزع هذا الإشكال. فنحن ما زلنا قادرين

www.attaweel.com

على التمييز بين الانواع الثانوية المختلفة ، بل ان التفهم لعلاقة النقد بـالأدب إنما يتطلب ذلك.

تنبثق فكرة ثانوية النقد من الإيمان بقوة وأصالة الأدب. ففي النقد ، يشكل الأدب مستدمجاً آخر هو مصدر للإلهام وكابح للتعبير على نحـو تناقضي. هكـذا ينشغل النقد في استيعاب هذا الآخر ساعياً الى تعريفه والى دمجه. فرغبة النقد هي إلغاء ذاته في قوة الآخر ، وفصل ذاته عنه في الآن ذاته. تترك هذه الأغراض المتباينة آثارها في النصوص النقدية ، تضيء كافة الأغراض المعلنة للنقاد ، بدءاً بإصرار رينيه ويليك على ان التقويم هو الوظيفة المركزية للنقد ، وانتهاءاً برغبة جورج بوليت في اضاءة ذاته في وعي المؤلف الذي يقوم بتأمل عمله. بل ان النقد الذي يعمد الى تشويه اعمال معينة أو مؤلفين معينين ، بـدءاً بأيفـور وينترز ، ثم تي. إس. إليوت ، وانتهاءاً بمراجعي الكتب السلبيين ، إنما يفترض الوجود الفعلي والكموني لتلك القوة الادبية في أعمال اخرى. على النحو ذاته ، رغم قدرتنا على تركيب مجادلات حول التداخل النصّي تؤدي الى تلغيم ذلك الاحساس بالقوة ، أو الى الإيحاء بانه قد اتخذ شكلاً اختزالياً وطقسياً مفرطاً داخل التفكير النقدي ، فان الإيمان بقوة الأدب سيظل قادراً على توفير ذلك التوتر في النقد. يعمد هـذا الإيمان الى توجيد النقد نحو تلك النصية الأدبية التي يبجلها أو يقمعها : فالنقد يبجل الحديث الذي يعتقد بانه يولد الاصالة ــ Originary ــ على نحو جذري ، فينقشه داخل نصه. غير ان احد آثار التعامل مع الحديث الأدبي بصفته ذاتي التوليد وفريداً في أصالته ، هو جعل هذا الحديث مصدراً محيراً لعملية توليـد الأصالة داخل النقد. هكذا يتحول الحديث الأدبي داخل النقد ذاتـه ، الى قوة سببية مبهمة ، الى قوة معطاءة وقمعية على نحو غير قابل للتكهن به. ولعل المفارقة في ذلك ، هي ان الاحساس بأخروية الأدب ، والإيمان بحصانة قوتـه ، يظلان دائماً خاضعين للتساؤل من قبل استراتيجيات النقد ، كالمحاكاتية والتـاريخية والتحليلية ، وذلك رغم كل ما تبديه هذه الستراتيجيات من تبجيل ، ورغم انها تبدو وكأنها توفر للنقد المعرفة بقوة الأدب المولدة للأصالة. مع ذلك ، ان ما يميز النقد عن أشكال الكتابة الاخرى ، هو ذلك الوعي الذاتي القـائم على أسـاس تخـطيطي ازدواجي حـازم. فالنقـد إنمـا يتكـون من خـلال بحثـه المحتـرز ،

www.attaweel.com

بل والواعي احياناً ، عما إذا كان في حقيقته ادباً أمْ لا ، وهي عملية استكشاف يتم إنكار نتائجها باستمرار. ان ذلك الاختلاف غير المحدد بين النقد والادب ، هو عبء النقد الخاص ، وهو ، مع ذلك ، سبب صرامته الادائية ، وقد يكون السبب في إسهام النقد الرئيس في الانسانيات ، وهو بالنسبة لأولئك الذين لا يتـوانون عن استخدام موارد هذه الاشكالية ، شأن رولاند بارث ، الشكل اللاهي للنقد.

رغم ما يمكن ان يؤدي ذلك من توضيح للعلاقة القلقة بين النقد والأدب ، فهو لا يقضي نهائياً على اطروحة ان النقد الأدبي الواعي ذاتياً هو في الأساس شكل من أشكال الأدب. قد يكون ضرورياً ان نتعامل مع تلك المشكلة ليس فقط من زاوية أبعادها العريضة المتعلقة بنوع الأدب ، وإنما من زاويـة مضموننـا التاريخي الخاص. فكما بينت منذ البداية ، إن سؤال ما هو النقد يعكس نزعته التاريخية. فنحن نعلم تمـاماً ان النقـد قد انهمـك في استغلال ادبيتـه في كثير من الأحيان عبر تاريخه : ولعل أول ما يخطر ببالنا أمثلة ولتر باتر واوسكار وايلد والتقاليد الرؤيوية والتخيلية في نظريات الأدب الاميركي بدءاً بـ د.. هـ. لورانس ووليم كارلوس ، مروراً بليسـلي فيدلر ، وانتهـاءاً بتاريـخ البيانـات التي كتبها الشعراء. كذلك فان العديد منا يعون بان ما يبذله الأكاديميون من جهد لفصل الكتابة المعرفية عن تقاليد المقالة الأدبية الطويلة المعبرة عن الوعي الذاتي ، هو مشروع حديث نسبياً ، وقد يكون مشروعاً غير شرعي ، وذلك بمعنى انه يستطيع اخفاء تلك الصلة النوعية باستخدام تقاليد إجماع ضمني بين الكتّاب الاكاديميين حول قراءة ومناقشة نثرهم. ونتيجة لذلك ، يقيم النقاد مؤسسة لإضفاء المصداقية على خواطرهم المعينة حول الممارسة النقدية.(٣) ان هذه المؤسسة تمارس ، سواءً داخل المجال الاكاديمي او في عالم النشر ، سيطرة ادارية واقتصادية معينة ازاء الكتّاب النقديـين ـــ رغم ان هذه السيـطرة ليست متجانسـة او ثابتـة دائماً. غير ان العناصر الخفيـة في هذه المـؤسسة لا تقـل اهمية. ففي هـذه الساحـة غير الملموسة ـــ مؤسسة النقد بصفتها مؤسسة ثقافية وآيديولوجية ـــ يسفـر النقد عن ذاته ويثبت نفسه بصفته نوعاً معيناً من الحديث. من المؤكد ان انواع الحديث المثبتة تختلف تاريخياً ، وهي ، في هذا الوقت بالذات ، لا تقدم صورة متجانسة عما يمكن السماح به . مع ذلك ، وحتى في هذا الوقت الحاضر ، تقيم

www.attaweel.com

هذه المؤسسة المحدثة منطقة للسماح والتجريح في آن واحد ، فهي من جهة توفر فرص ظهور حديث لم يكن مقدراً له ان يظهر بدونها ، وهي من جهة أخرى تقضي على الفرص التي ترفضها. فحين تعمل المؤسسة على نحو فاعل ، تكون آلية الطرد خفية بالنسبة للمشتركين في هذه المؤسسة : إحدى النتائج الرئيسة للاتفاق غير المكتوب بين النقاد هي عدم مناقشة الواحد بعمل الآخر من منطلق انه عمل أدبي.

إن تاريخ الطريقة التي تتحكم بها مؤسسة النقد بالتصور والتعبير هو تاريخ من الصعب كشفه ، وذلك لأن المرء إنما يتعامل في الغالب مع مجالات تتسم بالصمت. لذلك فلا النوايا المعلنة للنقاد ولا تلك المضمرة في ولائهم لمجتمع ثقافي معين قادرة على تقديم وصف دقيق للأسباب التي تدفعهم الى الكتابة. وفي ضوء محددات معرفتهم بذواتهم ، وبالاضافة الى الإجماع العرفي لرؤسائهم ، يعمد النقاد بإصرار أو نتيجة اللاوعي الى إساءة تمثيل مهنتهم. ان ردود الفعل على مثل هذا الموضوع الخاص بالحالة الأدبية للحديث النقدي ، وهو موضوع يتسم بعدم استقرار معين في الوقت الحاضر ، سوف يتمخض عن التزج بين حالات القمع ولحظات من الرؤية الثاقبة التي لا تتوفر لها في الغالب فرص الاستمرار. هناك من النقاد مَنْ لا يقيم وزناً لهذا الموضوع ، وهناك آخرون ممن يعتبرونه مهنياً ، وقد يعتبره البعض قائماً ولكنه غير ضروري. ولعل الأهم من ذلك ، هو ان أولئك الذين يعتبرون النقد شكلاً من أشكال الأدب ، عاجزون في الغالب عن رؤية البرهان على ذلك.

إن طبيعة التغيرات الراهنة في النظرة الجماعية للنقد ، من الممكن توضيحها بتفحص عملية التغيير التي تكاد تكون قد اكتملت الآن. فحتى سنوات قليلة ماضية ، لم يكن النظر الى بعض أشكال النقد التاريخية كأشكال متحررة من أية آيديولوجية أمراً سهلاً فقط ، بل وآلياً كذلك بالنسبة للعديد من النقاد الأميركيين والأوروبيين. فمثل هؤلاء النقاد كانوا يتصورون أنفسهم بانهم إنما يقومون بمهمة دراسية ، وكان من شأن أي تساؤل حول افتراضاتهم ومناهجهم أن يكون تساؤلاً غير وارد اطلاقاً أو ان يعتبر تساؤلاً تطفلياً ، مع ذلك ، ثمة أنواع معينة من النقد كانت تعتبر بانها تعتمد منهجية معينة

www.attaweel.com

مما يدعو الى اعتبارها مريبة. والى ما قبل أقل من عشر سنوات ، كان من شأن أية دائرة للتوظيف أن تشكك في إمكانية عدم تحيز نـا قد متخصص بـالتحليل النفسي إذا ما طُلب اليه أن يقوّم عمل ناقد آخـر متخصص في التحليل النفسي كذلك ، لغرض التعيين. لم تكن مثل هذه الشكوك قائمة في مجال انتقاء المراجعين للنقد التاريخي أو النصي التقليـدي ، رغم ان ما ورد من دفـاع حار عن هـذه المنـاهج إنمـا يوحي بـان المبالغـة في تثمين بعض الأعمـال لم يكن مستبعداً. غير ان تعدد الأساليب النقدية المتباينة في الوقت الحاضر ، قد يجعل المـطالبة بإيجاد إجراء موحّد صارم فضيلة. حقاً ، وكما هو الحال بالنسبة لبعض النقاد البنيويين ، فهو غالبّاً ما يكون الدفاع الوحيد في مواجهة وصف أي عمل نقدي بانه تعددي المعاني المشتركة لفظياً ، أو تناقضي ، أو ذاتي التعبير ، أو أدبي.

نحن لا نستطيع طرح سؤال ما هو النقد إلا من حيث انه يعمّق وعينا بهذه القضايا وغيرها. فحقيقة انه كانت هناك فترات سابقة كتب الناس فيها نقداً متّسماً بوعي ــ ذاتي أدبي ، هي أقل اهمية ، بالنسبة لسؤال ما هو النقد ، من حقيقة اننا إنما نبدأ الآن بالتفكير ثانية بتلك النصوص النقـدية. فلحـظتنا التـاريخية إنما تأخذ بالتشكل الجزئي من خلال إبراز تلك العناصر الخاصة بماضينا الأدبي والسياسي ، وحين نعيد النظر في تاريخ النقد ، وفي ممارساتنا النقدية الخاصة ، فلابد لنا من النظر جدياً في احتمال ان ما نُحسّ بـه من تزايـد اقتراب النقـد مع الأدب هو نتيجة تعاظم إحساسنا بالصفات الأدبية الموجودة في النثر النقدي أكثر من كونه نتيجة الازدياد الأدبي الفعلي في النثر ذاته. وقد يكون أقل مدعاة للدهشة ان هذا التغير إنما يحدث الآن وانه لم يحدث منذ وقت سـابق طويل. ان احد الدلائل البارزة على قوة القراءة الدقيقة الصامتة التي مارسها « النقاد الجدد » خلال السنوات الثلاثين الماضية ، وخاصة بالنسبة الى أولئك الذين ورثوا هذا المنهج عن أساتذتهم ، هو نجاح هـذا المنهج في تحـاشي الانغماس الذاتي العلني في الممـارسة التحليليـة ، وذلك على نحـو حال دون تـطبيق تلك العملية على الحديث.

ومع ذلك ، فان النزعة التاريخية السائدة اليوم ، إنما تتضمن عنصراً أكثر اهمية ــ هو تراث الوعي بالذات ، والتجريب الشكلي لأدبنا الحديث. قد يتساءل

www.attaweel.com

المرء : لماذا انقضى هذا الوقت الطويل قبل أن يتجه النقد ، بل والنقد الأكاديمي ، الى التقاط ذلك البعد التحديثي ؟ غير ان هذا البطء قد يكون مفهوماً إذا ما أخذنا موقع النقد الثانوي الآتي بنظر الاعتبار. قد يكون من الأفضل للنقد الثانوي الآتي هذا أن يعكس حالة الأدب المعاصر ، وهي حالة الأدب المسكون بهاجس ظهوره الآتي (بل الدوني) في مرحلة رئيسة قوامها التدامج التخيلي. يتم تعريف الجماليات التجريبية للأدب المعاصر بعدة طرق ، وذلك من خلال صراعها من أجل عزل نفسها بعيداً عن أبوية تجاربها كمصدر مطلق لها : الحداثة. غير ان الوقت إن فات بالنسبة للحداثة ، كما فات بالنسبة للشيء ذاته ، فان ما يقلق الأدب المعاصر هو انه قد لا يكون أكثر من شيء تالٍ ، أكثر من ملحق ، أكثر من تكرار غير أصيل. والنقد أقل ملاءمة للابتكار البنائي والانعكاسية الذاتية التي هي رؤيوية على نحوٍ سري ، من ملاءمته للأشياء ذاتها وقد تحولت الى وعي ذاتي ، الى سخرية ، حتميّة ونجاح غير واثق. رغم ان آخرين ، بمن فيهم هارولد بلوم ، قد جادلوا بان هذه الهواجس قد سيطرت على الأدب منذ حين ، فهي لم تكن طاغية أو مركزية بالنسبة للمضمون التاريخي بأسره. ان هذه الحالة المتمثلة بثانوية الإبداع ، اضافة الى الاحساس بالجدب والإحباط الذي يشكل سمة مجمل النقد المكتوب خلال السنوات الثلاثين الماضية ، هي التي تجعل النقاد أكثر إدراكاً (على نحوٍ تعسفي أو لهوي) لتبعيتهم للنصوص الأولية.

إن هذا المناخ الأدبي المثير للسخرية حري بجعل أية محاولة لتقليد ذلك التظاهر الدفاعي بالعلمانية في العديد من الدراسات الانسانية أمراً أكثر صعوبة. غير انه في ضوء ان ماضينا القريب قد أصبح محاصراً بالموضوعية كهدف ، فان مسألة النقد لم تعد تعني بالنسبة لنا مجرد إشكالية ما ، وإنما مسألة تحاججية وتناظرية. فحتى لو عمد شخصٌ ما الى اختيار جماعة فرعية في مجتمع أوسع للنقاد وسعى الى تنصيب نفسه ناطقاً باسم تلك الجماعة ، فهو لن يستطيع كتابة مقالة حماسية بريئة حول مهنة النقد. ذلك ان أية مناقشة لطبيعة النقد ستكون الآن ، وعلى نحوٍ لا يمكن تحاشيه ، إما تعبيراً عن رد فعل ، أو دفاعية ، أو ، كما هو حال هذه المناقشة ، ذات غرض هو التعرف على ، والتحكم في تلك

www.attaweel.com

الاستجابات ذاتها. فالمناخ القائم تعددي وتنافسي بصيغ أية محالة لوصف الكتابة النقدية بصبغته.

رغم ضرورة التعرف على الأسس التاريخية لهوية النقد، فنحن غير مضطرين الى اللجوء الى تعريف مباشر للنقد. ورغم جدارة القول بان النقد ليس إلا ما يُعترف به كنقد في أي زمن كان، وذلك على النحو الذي يعترف فيه بما يعتبر أدباً في أية مرحلة معينة، فان العوامل التي تقيم عملية الاعتراف هي عوامل متكررة. فالنصوص الثانوية ذات الصفة الإصلاحية الأخلاقية أو السياسية قد تبدو ظاهرياً بانها لا تمت بصلة للنصوص الثانوية التي يتمثل غرضها في تفسير ما يفترض بانه جوهر مقدس أو رفيع من الناحية الجمالية، غير ان كليهما يحتويان على تشابهات بنيوية. ان مثل هذه الأمثلة التفسيرية المختلفة ظاهرياً، قادرة على الاحتفاظ بنماذج مرتبية أو محورية مقارنة تتعلق بالصلة بين النصوص الأولية والثانوية. فقد تخضع الصلة بين النصوص الأولية والثانوية لعملية إعادة تعريف مطردة او تاريخية ما، غير اننا نتوقع بان يتم الاعتراف ببعض ملامح هذه الصلة في أي زمن معين. مع ذلك، فان آلية الاعتراف قد أصبحت متباينة في الوقت الحاضر، بل قد تكون متعارضة حيث ان الأساليب الكتابية العديدة التي يتم تشجيعها من قبل المجلات المختلفة إنما توضح بانه ليست هناك أية فكرة واحدة متراصة ومتجانسة بشأن ما هو مقبول من الحديث النقدي. رغم ذلك، فإذا ما تم الجمع بين التعرف على الطبيعة المتكررة للمشاغل النقدية والتعرف على الممارسات النقدية المتعددة، فقد يكون بالإمكان أن يتم العمل باتجاه تعريف للنقد دون حاجة الى تحويل هذا المصطلح الى علم مبهم. لا يحول هذا بالضرورة دون الإقرار بتلك اللحظات التي عمد النقاد فيها الى التصرف وكأن هناك فكرة مطلقة للنقد خارج كتاباتهم، وان هذه الفكرة هي الضامن والمحور لكتاباتهم. ان المناخ القائم يطرح مثل هذه الفكرة بقوة تكاد تكون مستحيلة. غير ان تعددية الممارسات الحالية إنما تسهم في جعل التفكير بخصائص النقد ممكناً وضرورياً، وسواءً أكانت هذه التعددية محفزة أمْ مثبطة، فهي تتمخض عن الحاجة التعميم النظري.

لو كررنا تعريفات النقد التي قدمتها في ما سبق ـــ مؤسسة متخصصة

www.attaweel.com

بتحقيق وضمان الاستقرار للنصوص الأدبية ، شكل معين من الحديث المعني بالانشغال في ، والابتعاد عن حالته الأدبية الخاصة ـ فقد نستطيع ان نرى كيف يمكن استخدامها في عملية تحليل النصوص النقدية. ان تطبيق هذين التعريفين سوف لا يؤدي الى إيجاد نماذج جامدة للنصوص النقدية ، وإنما الى إيجاد حديث تحليلي قائم ، على نحو هذه المقالة ، على ملاحظتين مترابطتين هما : أولاً ، تظهر في النقد كل السمات التي نقرنها عادة بالأدب ، كالا ستعارة المجازية ، والتشبع بالانعكاس الذاتي ، والتعبير والتمويه السيكولوجي ، والانغمار الفاعل باللغة المحددة تاريخياً واجتماعياً. ثانياً ، ليس النقد كالأدب ، بل قد يكون شكلاً خاصاً من أشكال الأدب الذي يتضمن سمات معينة بل وخاصة تتطلب الوصف ، فالحدود الفاصلة بين النقد والأدب هي حدود قلقة تماماً ، بل وغير مكتنهة في النهاية ، غير انها رغم ذلك حاسمة في كل مجال. ان هذه الحدود ، وكما جادلت ، ليست مجرد حدود بين أنواع مختلفة من النصوص ، وإنما هي كذلك حدود قائمة داخل النصوص النقدية ذاتها. وبما ان الحدود بين النقد والأدب هي حدود تكوينية ولكنها مترددة ، فهي غير قابلة للإقرار ، ولا للتجاوز فهي لب الموضوع ، والقلق الذي ينير ، وغرض النقد المرهق.

إن مجمل النصوص التي قد تتطلب مثل هذا التحليل ، هي نصوص مقرة وغير مستقرة تاريخياً في آنٍ واحد. وبما ان النصوص التي تمنح صفة نصوص أولى تتغير ، كذلك تتغير النصوص النقدية. وإذا ما افترضنا بان هناك اتفاقاً نسبياً حول مجموعة من النصوص الأولية المعينة ، كالاتفاق على النصوص التي تعتبر أدباً ، فان النصوص الثانوية المجازة في هذا المجال تظل محط نزاع . لذلك فان أي بحث في طبيعة النقد لابد وان يكون مستعداً للنظر في تشكيلة واسعة من النصوص ، رغم ان الحاجة قد تدعو أحياناً الى تصنيف تلك النصوص بطرق مختلفة. فالاهتمام بالحالة الثانوية للحديث التفسيري إنما يتجلى بالطبع في كافة الانسانيات ، وكذلك التعارض إزاء الصفات المجازية للغة التفسيرية. ان فهمنا للنقد الأدبي قد يجد فائدة في إجراء المقارنات ليس فقط مع الأفعال التفسيرية التي تحتل فيها المواضيع الجمالية اهمية أولى ،

www.attaweel.com

وإنما في مجالات أخرى ، كمجازية النصوص التي يكتبها المؤرخون ، أو الثانوية المقرة في نصوص المتخصصين في تاريخ الفلسفة. بل ان بمستطاعنا إجراء مقارنات مفيدة مع ذلك الاحساس بالثانوية الذي يتوفر في الكتابات السوسيولوجية والانثروبولوجية التي تتعامل مع الحياة اليومية كموضوع للدراسة. بالاضافة الى ذلك ، يمكن لمجمل تقاليد كتابة المقالة أن يتم إعادة دمجها في قراءاتنا للنقد الأكاديمي وغير الأكاديمي الحاضر. مع ذلك ، قد يكون مجدياً لو نظرنا في تلك الخصائص المعينة للنقد الأدبي ، وعلى نحوٍ جزئي على أقل تقدير ، وذلك بسبب الحدة النموذجية لانجذابها نحو ، وتحاشيها لأدبيتها الخاصة ، على نحوٍ متزامن. فالنقد الأدبي هو أكثر أشكال الكتابة انقساماً واستحالة. لذلك فهو يبتدىء بالمراوغة وخداع الذات ، بعبادته للرؤية المستقلة ، بفصاحة غير واثقة معرفياً.

هوامش

(١) لعل ادق تقويم للراي القائل بان النقد آخذ بالتحول الى نتاج شبيه بالادب هو تقديم جوفري هارتمان في اعماله الاخيرة. فرغم انه يلاحظ ان « التعقيب الادبي في الوقت الراهن يقوم بخلق نصوص ــ بخلق ادب خاص بنفسه » ، فهو يدرك كذلك « ذلك التعايش القلق ، في المقالات ، بين وظيفتها المرجعية كتعقيب ، وطموحها نحو ان تشكل ادباً » ، وهو تعايش « يوجد خليطاً من الرؤية الثاقبة والإفراط في الاعتداد بالذات » . فحتى هارتمان نفسه ، يميل الى التقلب بين الافتراضات القائلة بالنوعية الخاصة لادبية النقد المعاصر ، والتحفظات بلتجاه تذكُر تاريخ السمة الادبية المقارنة في المقالات النقدية.

(٢) إن استخدامي لمصطلح « تعقب » ــ Trace ــ هو صدى لاستخدام جاك ديريدا لهذا المصطلح ، وكذلك بعض المصطلحات الأخرى مثل "Supplement" و "difference" و "originary" و "center"

(٣) يقول فرانك كيرمود : « لا يمكن لاي شخص ان يخوض في عملية التفسير دون ان بعض الاحساس بكوابح تعمد الى تحديد او تسعى الى تحديد ما سيقوله والطريقة التي سيقول بها قوله. قد تكون هذه الكوابح نابعة من الماضي ، غير انها تظل محسوسة ككوابح يمارسها المعاصرون. هناك تنظيم

www.attaweel.com

للرأي من شانه ان يجعل الطريقة التي يتبعها الفرد في التفسير اكثر سهولة أو يعيقها... كما ان من شانه ان يقرر فيما إذا كان اي فعل تفسيري سوف يعتبر ناجحاً أو فاشلاً... ان الوسط الذي تحدث فيه هذه الضغوط والتدخلات هو وسط المؤسسة. من الناحية العملية، فان المؤسسة التي لابد لنا من التعامل معها هي المجتمع المحترف الذي يفسر الادب المتنقل من جيل الى جيل ويعلم الآخرين ذلك. هناك مؤسسات اكثر تماسكاً واكثر سلطة، غير ان وجودها لا يلغي الاستعمال الحاضر للتعبير».

www.attaweel.com

(٢٢)

النقد : كشف واغلاق المعنى

مايكل مكانليس

إن النقد الأدبي حديث يقدم نفسه بصفته حديثاً حرفياً حول نوع آخر من الحديث الذي يعتبره حديثاً مجازياً. فهو يسجل رغبة القراء في إزالة الالتباس في معاني الحديث المجازي ، وذلك بإظهار المعاني الحرفية التي تتضمنها الأقوال المجازية « حقاً ». وفقاً لهذا الادراك للذات ، يكون النقد حديثاً حرفياً — غير مجازي ، مغلقاً ، مقنناً وفقاً لمعجم مصطلحي يوفر معنى « طبيعياً » لمعاجم المصطلحات الأخرى — ولذلك فهو يتعامل مع الحديث المجازي كحديث غير مكتمل بدونه.[١]

يبدو التفاضل الحرفي / المجازي بانه أحد ثوابت كافة الثقافات المعقدة دلالياً (وذلك مماثل لقول ان الثقافات التي تميز بين المعاني الحرفية والمجازية معقدة دلالياً). أن ما يتغير بين ثقافة وأخرى ، أو بين فترة وفترة ضمن الثقافة ذاتها ، هو الحد الفاصل بين الطرفين. فالثقافات والفترات إنما يمكن في الواقع تعريفها بوساطة المعاجم والنصوص التي تخصها هذه الثقافات والفترات بميزة انها رسمية وطبيعية ، وانها تسمي الواقع « على النحو الذي هو عليه ». كذلك نعرف بان تاريخ الفكر الغربي قابل للتجزئة عند تلك النقاط التي قرر الناس فيها ولأي سبب كان ، ان نصوصاً كانت تعتبر رسمية وطبيعية وحرفية وأساسية في وقتٍ ما ، هي الآن « مجازية فقط » ، ويجب جعلها مماثلة لنصوص أخرى ذات صفة مماثلة. هكذا ، وعلى سبيل المثال ، نص التفسير الوسيطي للكتاب المقدس على ان العهد اليهودي لا يكون « كاملاً » إلا إذا تم تقنينه ضمن إطار العهد المسيحي الجديد. وفي سياق تطور اللاهوت المسيحي الوسيطي حصلت

www.attaweel.com

جملة من عمليات المماثلة والتقنين : الفلسفة اليونانية في إطار اللاهوت المسيحي ، ثم اللاهوت الميسحي رجوعاً الى إطار الفلسفة اليونانية. ويوفر عصر النهضة جملة من هذه التقنيات التي تفرعت كالطحالب في مختلف الاتجاهات : اللاهوت في إطار الافلاطونية ، والافلاطونية في الكيمياء (بعد ذلك بفترة طويلة أدخل يونغ الكيمياء في إطار السيكولوجيا) والفلك في الرياضيات ، والسحر الطبيعي في العلوم الطبيعية وهلم جراً. وفي عصر « ما بعد النهضة » الحاضر ، ما زال العلم الطبيعي مستودعاً صخماً لمعجم رسمي ، رغم ان الفيزياء النووية في عصر إينشتاين قد أخذت تتراجع نحو ما هو مجازي (وذلك حدث يكتسب أهمية في سياق هذه المقالة). ان هيمنة العلوم الانسانية بمعاجمها الخاصة بالعلم الطبيعي قد أدى مع ذلك ، وعلى نحوٍ جزئي ، الى ظهور العديد من المعاجم المصطلحية المنافسة في الوقت الحاضر ، أهمّها السيكولوجية (الفرويدية بشكل رئيس) والاقتصادية ـ السياسية (الماركسية بشكل رئيس) والانثروبولوجية (البنيوية بشكل رئيس).

إذا كان تفسير نص ما يعني الكشف عن معناه ، فالتفسير إذن ، إنما يفترض تكافؤاً ما: « معاني ذلك النص = معاني هذا النص ». فادعاء ان نصاً ما يتطلب تفسيراً ، أي انه غير قابل للفهم بحد ذاته ، هو بمثابة القول بان معجميته تقصر عن بلوغ مستوى معجمية اخرى تتمتع بامتياز انها « طبيعية » في الترتيب التدرجي للقوانين ، أو انها تحيد عنها.(٣) فاكتشاف نصوص مجازية تحتاج للتفسير إنما يتم من منظور القوانين الرسمية التي منحت هذا الامتياز. فالتفسير إذن ، هو مجرد تأكيد تكراري وارتكاسي لادعاء القانون الرسمي بانه طبيعي ، وبانه لذلك حرفي. هكذا يغتصب التفسير ذلك القدر من الاستقلالية الذاتية والثقة اللتين يمكن للنص أن يدعيهما لنفسه ، فيدعيهما لذاته في اللحظة التي يسم فيها ذلك النص بالمجازية. وإذ يدعي التفسير بانه قطعي ومغلق لمعنى النص المجازي ، فهو يصدّ أية تحليلات قد تكون متوفرة بمصطلحات معجمية أخرى.

يصبح النقد (من حيث هو تفسير) إشكالياً بسبب ادعائه بحقه في ممارسة هذه الإغلاقات للمعنى. فهو يعمد الى الكشف عن معنى النص الآخر ، غير انه

www.attaweel.com

يرفض الاعتراف في الآن ذاته بإمكانية ظهور تفسيرات أخرى. مع ذلك ، يبدو ان هذا الإغلاق هو مجرد مناسبة لظهور عملية كشف أخرى : تلك هي تعرية النص التفسيري ، والكشف ثانية عن معناه. بكلمات أخرى ، ان النص التفسيري قابل للتحول الى نص مجازي آخر لابد من تحويل معناه الى نص حرفي جديد.

هكذا يتألف التفسير من عملية بث ذات ثلاث مراحل متتابعة : فهناك أولاً ذلك النص الذي لم يكتب بالمعجمية المصطلحية الرسمية ، تتم ترجمة هذا النص الى نص آخر مكتوب بهذه المعجمية. يخضع النص الثاني لترجمة أخرى حيث يظهر نص ثالث يدّعي نفس القطعية التي ادعاها النص الثاني. يكمن التحول الحاسم ضمن هذه السلسلة من عمليات البث في موقع النص الثاني الذي يعتبر نصاً حرفياً من وجهة نظر معينة ومجازياً من وجهة نظر أخرى. وإذا كان ممكناً اعتبار هذا النموذج معقولاً « لما يحدث » ، حالما تبدأ الآلة البشرية بالعمل ، فان التفاعل بين المعاني « الحرفية » و « المجازية » ، بين النصوص التخيلية والنقدية ، ما يلبث ان يتحول الى نوع من التبادل الدائري : فالنصوص المجازية تتطلب ان تفسرها نصوص حرفية والنصوص الحرفية ترحب بدورها بتفسيرات أخرى للكشف عن مجازيتها الخبيئة.(٣) وإذا كان الكشف عن معنى نص ما يتطلب كتابة نص آخر ، فان معنى النص الأول لابد وان يعتمد على نحوٍ حاسم على ما يقوم به النص الثاني من كشف لهذا المعنى. أما إذا كان مثل هذا الإغلاق قد تعرض للكشف من قبل نص ثالث آخر ، فما هو مصير معنى النص الأول ؟ ان فكرة جاك لاكان — Jacques Lacan — القائلة بان الحديث هو انزلاق المعنى تحت سلسلة مجازية من الاجتزاءات المطردة إنما يوحي بان عملية التفسير قد أصبحت لعبة أفعوانية شيطانية [سكة حديد مرتفعة في مدينة الألعاب تتلوى وتنخفض وتجري فوقها عربات صغيرة] لم نختر امتطاءها في نقطة بداية ولا نستطيع الإفلات منها.(٤) ففكرة « المعنى » ذاتها إنما تصبح مناقضة لذاتها : فالمعنى يطالب بالتقنين المتواصل للنصوص ، والمعنى يطالب بإغلاق هذا التقنين.

لهذه الأسباب ، لم يعد من الممكن حقاً أن يتم النظر الى هذه العمليات التقنينية المتواصلة كما لو انها نويع أزلي. لذلك فان ما يطلق عليه جاك ديريدا

www.attaweel.com

لقب التفكيك ـــ Deconstruction ـــ اكتشاف بان نصاً يفترض بانه حرفي إنما يعج بمعجمية مصطلحية قابلة للمزيد من التفسير والمعادلة والتقنين ـــ إنما يشكل تعريفاً لمعظم تطورات الفكر الغربي. وبما اننا ندرك اننا على علم بهشاشة أية معجمية مصطلحية وأية نصوص تدعي بانها طبيعية ، فان السؤال الذي يطرحه علينا هذا التاريخ هو فيما إذا كان النقد ما زال ممكناً بالنسبة لنا. سوف اتابع في بقية هذه المقالة ما طرحته من ملاحظات بهدف التوصل الى بعض الشروط التي يمكن للنقد أن يظل ممكناً بفعلها.

من الناحية العملية ، يكتب النقد عادة في الأزمات كافة ، حيث يصدر كل نص معجمية طبيعية أو أخرى ، كما يعمد الى توجيه الاتهام ، ضمنياً على اقل تقدير ، للنصوص الأخرى كافة ، وهو اتهام يتمثل في انها تعمد الى إغلاق دورة المعنى دونما أي تفويض بذلك ، بينما يعمد النص ذاته الى إغلاق هذا المعنى. هكذا يمكن لأي مراقب لمشهد النقد الأدبي القائم ان يرى كيف تحول التفسير الى لعبة بطل وحيد هائلة. ان حصون الأورثوذكسية قد لا تقوم وتنهار في اميركا بتلك السرعة وذلك التوقع على النحو الذي يحدث في أماكن أخرى من العالم ، غير اننا نمتلك هذه النزعة. فالمجانية التي تشكل قوام تقاليدنا القومية إنما تتألف بدرجة كبيرة من جماعات حكمية تعمد الى تقنين الحديث اللاهوتي ضمن إطار الحديث الماركسي ، والماركسي ضمن التحليل النفسي ، والتحليل النفسي ضمن الحديث الانثروبولوجي. ان المحاولات الدلالية ـــ Semiotics ـــ التي تجري على نحوٍ متفائل ومرح برعاية امبيرتو إيكو وجورجي لوتمان ومن لف لفّهما ، بهدف منحنا قانون القوانين الأخير ، لم تؤد ، كما بينت سابقاً ، إلا الى تأجيج حدة الأزمة بالنسبة لنا. ولا عجب في ان يفوح التفسير في هذا الوقت بمثل هذه الرائحة الرديئة. وأميل الى الاعتقاد ، بان النقد الأميركي كان لابدَّ له عاجلاً أَمْ آجلاً ، من مواجهة هذه الأزمة ، وذلك بمعزل عن تحريض الانتفاضات الباريسية وانتقالها المتأخر عبر الأطلنطي. ان مفارقات ديريدا التفكيكية ما زالت معنا على أية حال ، حيث أدت الى مجرد تعجيل عملية انكشاف هذا الواقع. فتصفح أية دورية رئيسة متخصصة بالتوسط بين الأسئلة المعاصرة حول النظرية النقدية وفرزها ، سوف يوضح ان التفكيك يكاد يصبح اليوم هو

www.attaweel.com

الصيغة المقياسية لمناقشة الموقف النقدي لأي شخص آخر.

إنني أحد الذين يجدون ان النسبية المتفشية التي تدفع باتجاه المنهج التفكيكي هي شيء ضروري ومنشط. غير ان مشكلة ذلك ، وهي مشكلة كشف عنها ديريدا قبْل عدة سنوات من تحول التفكيك الى منهج عام في هذه البلاد ، هي ان عملية تفكيك المعنى لا يمكن أن يتم خارج إطار نظم الإغلاق التي ينتقدها. قد يكون معنى هذا التحذير بسيطاً نسبياً ، غير انه مثير للمشاكل : فهو يعني ان التفكيك ، ضمن سعيه للإطاحة بكافة عمليات تطبيع المعنى غير المعترف بها ، بكافة الإغلاقات على دورة النصوص التفسيرية ، لابد له من مجابهة القطعية الخفية التي يتوق اليها ، حيث أدى فشله في ذلك الى التحوِّل نحو اكتشاف القطعية المخبأة في كل شيء آخر.

سوف أعبر عن هذه المسألة بطريقة أخرى : ان أزمة النقد التي وصفتها سابقاً هي أزمة ترتد على نفسها تحديداً ، وذلك لأن الفعل النقدي إنما يسلم بالضرورة بان التفاضل الحرفي / المجازي إنما يرمز الى حصرية حادة متبادلة بين هذين النوعين من النصوص. لقد قلت سابقاً ان هذا التفاضل قد يكون أحد الثوابت على مدى التاريخ الفكري الغربي ، الذي يعني في جوهره تاريخ الممارسات الغربية ذات الطبيعة المنطقية اللاحدسية. وطالما ظل هذا التفاضل غير خاضع للتساؤل ، فليس أمام النص الحرفي غير الإصرار على حقه في ان يكون مسرح المعنى « الطبيعي » ، كما تظل التفاعلات الأخرى ، التي هي مجرد صيغ أخرى لذلك التفاضل ، غير خاضعة للتساؤل. انني أتحدث هنا ، على سبيل المثال ، عن الاختلاف بين الطبيعي والتقليدي ، بين المعطيات الخام غير المقننة للتجربة ، والقوانين التي يضفي الناس المعنى على تلك المعطيات من خلالها. وقد أضيف تفاضل الرامز / المرموز أو الدال / والمدلول الذي نفضل به المادة العينية للرمز عن نص القواعد التي تحيله الى شرائح ذات معنى.

خلف كل هذه التفاضلات ، يكمن افتراض وجود واقع ظاهري يتم تعريفه على انه جوهري ولكنه غير قابل لأن يُفهم ، إلا من خلال تركيب نظم للمعنى ، وهي نظم تظل موضع شك. وإذا ما أراد المرء أن يحوّل التعقيدات المتعددة للحديث الذي يدور حول الحديث الى صيحات حرب صاعدة من الأعماق ، فان ما ينبعث هو كل متنافر من التعبيرات الاحتفالية : « كل الواقع هو

www.attaweel.com

من صنــع الانســـان ، مــرحى » أو « كـل الواقــع هــو من صنــع الانســـان ، وا أسفاه » !

إن ما أود قوله ، وبكلمات أخرى ، هو ان التحويل الدائري للنصّ المجازي الى نص حرفي ، ثم تحويـل النص الحرفي (تفكيكيـاً) الى نص مجازي ، هــو كابوس يبدو باننا غير قادرين على الإفاقة منه طالما اننا نصر على لزوم الشيء الذي نصر على انه مستحيل : وذلك ، بدرجة رئيسة ، هو النص الذي لا يمكن أن يكون تفسيرياً إلا إذا كان حرفياً ، مغلقاً ، وقطعياً. فنحن بحاجة لتفكيك هذه النصوص طالما اننا ملاحقون بهاجس مثل هذا النص ، ففشل وجود مثل هــذا النص هو السبب في ان التفكيك يبرز في صيغة « أنا أتهم » على نحوٍ غير تمييزي ، موجه الى كل النصوص بشكل عام.

مــا الذي تعنيه عمليــة تعريــة التفاضــل الحرفي / المجــازي المسيــطرة على تصورنا للنقد ؟ وهل يمكن حقاً لأي شيء « كالنقد » ، أو الحديث اللفظي بشكل عام أن يظل قائماً إذا ما عمدنا الى « تفكيك » تفاضل الرامز / المرموز ، الذي هو التمييز بين الطبيعي والاعتباطي ، بين الرمز المتشكل بدون دافع والرمز المشكل بدافع ، إذا كان لمثل ذلك وجود ؟ ان أقصى مــا يمكن قوله حــول هذه التفاضلات هو اننا نتقبلها كأمر « طبيعي » مُسلَّم به ، كأمر متجــذر في الواقع الدلالي على النحو الذي هو عليه » ، ونعتبرها أدوات لا يمكن الاستغنــاء عنها في عملية تركيب إحساسنا بالتشابه الحقيقي الذي بدونه سوف ينهار كل المعنى وكل نقاش حول المعنى. والى هذا المــدى ، يمكن للتفكيك ذاتــه ان يشملنا إذا ما رددناه على نفسه.

غير انني أعتقد بــان هناك الكثــير الذي يمكن قوله حــول طبيعة بنــائه. وان ما افترضه هنا ليس إلا مجرد تمهيد ، مجرد بيان حول مهمة يمكن القيام بها ، اضافة الى بعض الافتراضات حول تنفيذها.

إذا كــان التخلص من تلك العناصر غــير القــابلة للتفكيــك في مشــروعنــا التفسيري يبدو أمراً لا يمكن تصوره ، وذلك أشبه بقول اننا لا نستطيع تصورها إلا من حيث هي « طبيعية » — Natural — ، فهل يعني بــالضرورة انــه لابد من ان نقيد [كالمجانين] من قبل المكون الآيديولوجي القطعي الذي يبدو انــه غير قابل للكف عن استعمالهــا ، بل والإيمــان بها ؟ وكمــا قلت في مجال آخــر

www.attaweel.com

في سياق مناقشة المشكلة ذاتها ضمن منظور آخر ، لا تكمن المشكلة في كيفية كتابة المادة التخيلية المجازية ، بل في كيفية كتابة النصوص الحرفية. وبصياغة ثانية ، قد أتساءل كيف يمكن كتابة نصوص نقدية دون مخادعة إحساسنا بسرعة زوال دلالتها.

إذا لم يكن بمستطاعنا التخلي عن التفاضل الحرفي / المجازي ، ثم نجد باننا غير قادرين على التعامل معه ، فلابد لنا إذن من تجذيره ، من التأكيد على التناقضات المتأصلة فيه ، ثم تحويلها الى مكونات إيجابية للعملية التفسيرية ذاتها. فالتفاضل رغم كل شيء ، وسواء كان متعلقاً بدلالة الألفاظ ـ Semantic ـ أو بأي نوع آخر ، لا يعني النبذ المتبادل فقط ، وإنما التورط المتبادل أيضاً. فمن الناحية التاريخية تبدو النصوص « الحرفية » و « المجازية » وكأنها تظهر للوجود في آنٍ واحد. فالتعرف على أحدهما يتضمن بالضرورة التعرف على الآخر. ولا يستطيع المرء أن يطلق على نص ما صفة « مجازي » دون ان يفترض وجود نص آخر ، سواء كُتب أو لم يُكتبْ ، يعمد الى تحويل المجازي الى حرفي. من جهة ثانية ، فان النصوص المكتوبة بمعجمية أدبية رسمية خاصة بفئة اجتماعية معينة ، تعمد الى الادعاء بحقها في تفسير النصوص الأخرى المكتوبة بمعجمية أخرى ، والتي تطلق عليها صفة « مجازي ». في سبيل هذه الحالات ، فان التمييز التفاضلي بين « الحرفي » و « المجازي » لا يعمد فقط الى تعيين عملية النبذ المتبادلة بين المصطلحين ، وإنما يؤسس كذلك علاقة ضمنية بينهما. ضمن هذه الرؤية ، فان التفاضل الحرفي / المجازي الذي يفترضه التفسير ، يصبح اختلافاً يدل ضمناً على تجاوزاته الخاصة ، تلك هي تحويل العلامة التفاضلية [/] الى علامة تساوي [=] ، دون ان يؤدي ذلك الى التخلي عن واقع الاختلاف. وإذا كان النص المجازي ، على النحو الذي بينته سابقاً ، يطالب بالنص الحرفي لكي يقوم الأخير بشرح معانيه ، فمن الممكن القول إذن ان النص الحرفي لا يمكن أن يوجد إلا كإمتداد للنص المجازي ، وذلك لأنه يشكل معناه.

مع ذلك ، لسنا بحاجة الى التأرجح علناً بين تأليه النص الحرفي وتفكيكه ، طالما اننا على استعداد للتصدي لطبيعة التفاضل الحرفي / المجازي. فكل

www.attaweel.com

من الحرفي والمجازي يُقصي الآخر ويحتوي الآخر ضمناً ، وهذا بدوره يعني ان ما هو حرفي من منظور معين هو مجازي من منظور آخر. ففي الكتابات التخيلية المجازية (وهل هناك شيء آخر ؟) ، يتم التعامل مع الاستعارات المجازية باعتبارها حرفية. هذه هي أطروحة يتحتم علينا تطبيقها على النقد والأدب على حد سواء.(٥)

إذا ما أخذنا هذه الاستنتاجات بعين الاعتبار ، فقد نكتشف ان الخط الفاصل بين الأدب والنقد الأدبي قد أصبح مائعاً.. هكذا يصبح النص التفسيري إمتداداً ــ واحداً من جملة إمتدادات أخرى ــ للنص المجازي ذاته. وعلى النحو ذاته ، يصبح النص الأدبي بفعل الستراتيجيات التفسيرية التي نتبعها ، إمتداداً للنص التفسيري ، وقد أُعيد تركيبه بحيث يكون منغرساً انغراساً حرفياً في المكان الذي يتم فيه تفسيره. فقدرة الفعل النقدي على استخدام المجاز على نحوٍ إبداعي لا تقل عن الفعل الابداعي ذاته ، وفي تتبعه للذيول الدقيقة جداً لمجازاته الخاصة ، فهو تفسيري على نحوٍ أدبي.

هكذا يصبح كل نص نصاً حرفياً ، ليس بمحاولة الإقامة « على قمة » المكان النيوتوني المطلق ، وإنما بوضع نفسه في المكان الاينشتايني. واقصد بذلك ان النص التفسيري قادر على الادعاء بمصداقية تقنيناته لأنه يقر بمجازيتها ، كما يقر بان حركته ، على النحو الذي هي عليه ، هي حركة نسبية لحركة النص الذي يفسره. ان مواعظ البنيوية ــ Structuralism ــ قد تكون مفيدة لنا ، وذلك من حيث انها تشجعنا على ان لا نضع في النص التفسيري قواعد النص المجازي الذي يجري تفسيره فحسب ، وإنما كذلك قواعد النص المجازي الذي يقوم بالتفسير. ان هذه القواعد هي دائماً قواعد اعتباطية إذا ما قورنت بنماذج أخرى للمعنى. غير انها لا تدين بالولاء ، ضمن إطارها الخاص ، إلا لصرامة الضوابط المفروضة ذاتياً على عمليات الانتقاء والربط. ووفقاً لهذه القواعد ، يكون النص قاطعاً ، فهو يغلق دورة المعنى. كما ان عدم حصانته إزاء تقنينات أخرى لا تبطل أو تنفي ما قاله. ففي هذا العالم الاينشتايني للمكان المتمدد المطرد ، لا يملك أن يتوقع الإمساك بالامتيازات التي تتمتع بها نصوص أخرى. غير انه من جهة ثانية غير مضطر للتنازل عن امتيازاته لأي نص آخر قد يقوم بدوره

www.attaweel.com

بتفسيره.

إن الشرط الأول لكي يكون النص قادراً على التفسير ، هو ان يكـون هو نفسه قابلاً للتفسير. فلأجل « تركيب » معنى ما ، لابد له من دفع ثمن كونه قابلاً للتفكيك. ان الدورة الديريدية للنصوص ، لا تحتاج الى تجسيـد عملية السعي الجاهد وراء معنى هو أشبه بأفق يقودنا أبداً الى الأمام مع تلاشيه المتواصل. وإذا كان مثل هذا الأفق للمعنى هو بالضرورة وهو عالم نيوتني ، هو شعار لزومية واستحالة المعنى في آنٍ واحد ، فان تبديد إلغازاته يجدر أن يـؤدي الى تبديـد تناقضاته ومفارقاته.

سوف أتوقف هنا عند القول بان هذه المقالة تحمل نفسها ما هو فوق طاقتها. فلأجل أن أكتبها ، كان لابد لي من افتراض وجـود هذا التفـاضل الذي أردت تفكيكه. فلدى التحدث عن تجاوز التفاضـل الحرفي / المجـازي ، فقد وجـدت من الضروري ان افترض وجود هذا التفاضل. وهل يمكن قول شيء حول هذين المصطلحين دون الإذعان للكوابح التي تفرضـهـا خصائص الزائـد / الناقص التي تميزهما ؟ هل يبدو الآن ضرورياً أن يتم اختزال « الحرفي » و « المجازي » الى عالم منسي من علامات السؤال ؟ أو اتباع ممارسـات ديريـدا الجاهـدة ، ووضعهما « تحت المسح » على نحوٍ ما ؟ لقد تمخضت هذه المقالة عن عـرض تمثيلي لمجريات الفكر التي تم استدعاؤها وشرحها. وبمعنى ما ، فقد بدت وكأنها تجادل نفسها حول إلغاء ذاتها بنفسها. قد يكون ذلك ، ولا يكون ذلك تمامـاً. ان ما كتبته هنـا إنما يحيـا حياة مشـروطة ومؤقتـة ، وذلك شأن النصـوص التي ناقشتها : ذلك هو الإيماء العابر بالإغلاق قبل الاختفاء ، كروح في جحيم دانتي ، في دوامة المعاني الدائرة دون تمييز. وعـلى النحو الذي تم فيـه شطب « حرفي » و « مجازي » ، فان هذه المقالة إنما تظهر من أجل أن تختفي ثانية. ولعل ثمن ظهورها ثانية ليس أقل من هذا الاختفاء.

www.attaweel.com

هوامش

(١) لقد عمدت في هذه المقالة الى الاستفادة من التداخل بين المعاني المتعددة لمصطلح « مجازي » — metaphorical — : ١ــ استخدام كلمة في مضمون يكون فيه معناها المعجمي غير متوافق مع مضمونها الدلالي والنحوي. ٢ــ يرتبط بهذا المعنى التقليدي للمصطلح راي جاك لاكان في تفسير الاحلام بالمطابقة مع تفسير الحيل البلاغية ، كتلك التي توجد في الكتيبات الخاصة بمعاني الكلمات المتناقضة والارقام. ٣ــ يرتبط بهذا المعنى الاخير راي لاكان الاخر في المجاز بصفته بديلاً لكلمة باخرى حين تكون الاخيرة متفقة وسياق الحديث. ٤ــ اخيراً ، ان اي معنى معجمي هو « مجازي » ، اي انه يختلف عن المعاني القاموسية التي تحددها ثقافة معينة او شريحة من ثقافة معينة تحديداً رسمياً ، وطبيعياً وحرفياً. لقد تمّ استخدام المعاني الثلاثة الاخيرة في هذه المقالة باعتبارها متماثلة.

(٢) في هذه المقالة ، تم اعتبار المصطلحات المعجمية « طبيعية » بالنسبة لقرارات ثقافية جماعية معينة تضع قوانيها انطلاقاً من قناعتها بان هذه القوانين إنما يُمليها التوافق مع التركيب الفعلي للكون او لجزء منه.

(٣) يُطلق هارولد بلوم على هذا الاختلاط في النظر الى نفس النص بانه مشكلة غير قابلة للحل ، وهو يستمد ذلك من القبالة — Kabbalah — التي تعتبر ان اي تمييز بين الفعلي والمجازي في معاني اللغة قد اصبح مستحيلاً منذ كارثة الخليقة. وهو يجادل في ان قارىء « شعر قوي » يجد من الضرورة تقبل النص على نحوٍ حرفي بينما يدرك في الآن ذاته انه مجازي. اعتقد ان هذا الإشكال ليس ناجماً من إلغاء التمييز بين ما هو مجازي وما هو حرفي. فالإشكال في منطق العصور الوسطى قد نجح من الادعاء بمصداقية اطروحتين متمايزتين وحصريتين على نحو متبادل. كما اعتقد ان الوعي المزدوج الذي يشير اليه بلوم لا يقود الى الإشكال ، بل هو إقرار بوجود بعدين مختلفين للنص ، وهما بعدان متعارضان ومكمّلان لبعضهما في آنٍ واحد.

(٤) إن التفاضل الحرفي / المجازي بصفته مثالاً آخر على تسلسل المعاني من الدال الى المدلول لم تتم ملاحظته بشكل عام كما اعتقد. وفقاً لمصطلحات جاكوبسون الخاصة بالتنظيم التركيبي العشوائي بصفته عملية إحلالات مجازية ، فقد يلاحظ ان العلاقة بين الجزء والكل التي يضعها المجاز او الكتابة إنما تتيح للنص الحرفي ان يصف النص المجازي بانه جزء من كل هو النص الحرفي. بالطبع ، فان الكل يبدو باستمرار بانه يحيل نفسه الى اجزاء من كليات اخرى.

(٥) إن الأدوات الدلالية الاخرى التي نعتبرها طبيعية قابلة لان تصبح غير إشكالية إذا ما ادركنا انه لا يوجد تناقض بين عشوائية القوانين غير القصدية والقوانين الاخرى من جهة والضوابط القصدية التي يفرضها قانون معين على عمليات اختيار وربط دلالاته المؤلفة له. وفقاً للمنظور السوسوري ، يمكن لنا ان نمنح عشوائية التجزئة التي تحدثها اللغة داخل محتوى ومعنى المادة المتوفرة. غير انه حالما يتم إجراء هذه التجزئة ، فان العلاقة بين الدال والمدلول ضمن اللغة

www.attaweel.com

لا تعود عشوائية ، بل علاقة منضبطة بالنسبة لأي من العلامات التي يمكن ربطها على نحوٍ واضح بعلامات اخرى وعلى نحوٍ اوسع ، فان ما هو تقليدي إنما هو تقليدي بالنسبة لأشياء تقليدية اخرى ، غير انه يضفي على نفسه صفة « طبيعية » بقدر ما تعمد وحدات ما هو تقليدي الى الإيحاء ببعضها البعض وفقاً للقواعد الملفوظة التي تؤلفها. خلاصة القول ، ان البث من معجمية الى معجمية اخرى ممكن تماماً دون الحاجة الى التساؤل عن « طبيعية » عمليات الربط بين العلاقات في النصوص المؤسسة على هذا القانون.

www.attaweel.com

(٢٣)

النقد فن ثانوي

موري كريغر

الى ما قبل عشر سنوات تقريباً ، لم نكن نشك جدياً في ان المهمة الأساسية للنقد الأدبي هي تفسير الاعمال « الأدبية التخيلية » ، ووضعها في متناول الثقافة التي تنتمي إليها ، وإخضاعها للتقويم المتواصل الذي يقوم بمهمة الاشراف على الذوق الفني للثقافة المعنية ، وذلك بتنظيم ثم إعادة تنظيم مكونات الشرعية الأدبية. وعملاً بهذه الوظيفة التاريخية المقرة ، فان معظم النقاد الأدبيين قد درجوا حتى وقت قريب على التسليم بان صنعتهم اللفظية إنما تبدأ حيث تنتهي صفة لفظية أخرى ، وبأن الأخيرة سابقة زمنياً وبالضرورة « لأنهم إنما يكتبون عنها » وأياً كانت مشاعرهم إزاء مرجعية العمل الأدبي الابداعي الأصيل ، فقد بدوا وكأنهم قد تقبلوا الحقيقة الواضحة المتمثلة في المرجعية المقصودة لعملهم التحليلي والتقويمي الخاص. وأياً كانت نظرياتهم المعرفية في الجماليات ، فقد بدوا وكأنهم واقعيين متواضعين في تقبلهم لتبعية نصوصهم للنص الرئيس. فقد تقبلوا بصمت واقع ان العمل الفني الأصيل هو المنطلق والسبب في وجود نصوصهم ، فالتزموا بالإخلاص لموضوعهم ، وطالبوا بتقويم نقدهم على نحوٍ جزئي في الأقل ، وفقاً لمدى إخلاصه.

وبما ان هناك نقاداً آخرين يكتبون عن الأعمال نفسها ، فان التقاليد الغربية التي قامت شرعتها على تعيين الأعمال الأصيلة التي تستحق المعالجة النقدية — رغم التغير ، فان وجود تقاليد يشكل ضرورة بين حينٍ وآخر — قد حدت بالناقد الفرد الى الاعتراف ليس فقط بالأولوية الثابتة والمطلقة للعمل

www.attaweel.com

الأصيل ، وإنما أيضاً بالأولوية التالية للأعمال النقدية السابقة التي يمكن للناقد المحدث ان يشكك في مصداقيتها رغم اسبقيتها الزمنية غير قابلة للتشكيك. وبكلمات أخرى ، فان الناقد يستطيع ان يناقش التفسيرات والتقويمات التي يقدمها أفراد أو جماعات عمل نطلق عليهم اسم « حركات » ، بادئاً نصه الخاص بما انتهى إليه الآخرون في تعاملهم مع النص الابداعي الأصيل ، غير انه يبدأ — على النحو الذي ربما بداه الآخرون من قبله — متقمصاً تلك المصداقية الأصيلة الأولى (مصداقية العمل الفني الذي يخضع للتقويم) التي لابد لعمله من أن يُقاس بها وهو يتحدى منافسة السابقين ، وربما اللاحقين. ولا يفترض بعمله هذا ان يتحدى العمل الأصيل ذاته ، أو يهدد باحتلال مكانة أو تجاوز تلك المصداقية الأولى التي يتم تفسيرها على هذا النحو أو ذاك من قبل هذا الناقد أو ذاك ، غير انها تظل قائمة وتمنح المصداقية للنقاد واللاحقين. بهذه الطريقة ، يكون الأصل هو الحكم الأعلى بالنسبة الى أولئك الذين قصد بعملهم أن يعقلن احكامنا بشأن ذلك الأصل.

فالناقد ، وفقاً لتلك النظرة ، هو وسيط بين العمل الأصيل وثقافته ، فهو يسعى الى التحدث باسم العمل الذي يتحتم عليه أن يظل صامتاً — مثل جرة كيتس — إزاء معناه الخاص. هكذا تكون القصة قد رويت مرتين. فهو ، أي الناقد ، يحكي حكايته ثم لا يكون لديه ما يضيفه بشأنها. غير ان روايته هي رواية ثانية وليست الأولى بأي حال. انه يحاول توضيح المنغلقات الكامنة في العمل كافة ، يسعى الى إفساح المجال للعمل كي « يؤدي » ذاته أمام الجمهور الذي قام بعملية الابداع من أجله فهو يفسر — ضمنياً أو علنياً — ثم يعمد الى التقويم ، ويساعد بذلك على تحسين ذوق الثقافة التي ينتمي إليها ، وذلك من خلال مجادلاته التي قد يعمد فيها الى تعزيز مكانة عمل أدبي ضمن شرعة النخبة ، أو الى المطالبة بمكانة ضمن هذه الشرعة لعمل كان قد استبعد منها خطأً ، أو الى الحط من مكانة عمل كان قد حظي بتقدير عالٍ يهدف إقصائه على الشرعة ، وهذا نادر. فلأجل الارتفاع بعمل أدبي الى مستوى الشرعة ، لابد لهذا العمل من أن يطوب.

إن ما يحدث دائماً ضمن إطار هذا الفهم بطبيعة وظيفة النقد ، هو

www.attaweel.com

ان القراء والنقاد المتعاقبين يعمدون الى تقويم عمل الناقد ومقارنته بأعمال أخرى ، وذلك بالاستناد الى تلك المصداقية العليا المتمثلة في العمل الأصيل الذي تعتبر كل الأعمال الأخرى أعمالاً ثانوية بالنسبة له. وذلك يعني مرة أخرى ان العمل التقويمي لابد وان يخضع في النهاية الى التقويم بالاستناد الى العمل الذي افترض بانه قام بتقويمه (أو في الأقل وفقاً لصيغة تصورنا للعمل الأصيل ، وهي صيغة لابد وان تخضع بدورها للتقويم من قبله). هكذا يمكن اعتبار تاريخ النقد بانه عملية احتفالية بالسر المقدس الذي يتغلغل في دائرة التحليل والتقويم ، وهي دائرة كاملة لأنها تنتهي حيث تبدأ.

لقد تعمدت المبالغة في وصف هذه الحالة بهدف التأكيد على وجود باعث طقسي للنقد بصفته تعليقاً على نص مقدس ، بصفته تعبيراً رمزياً عن رمز أعلى غير قابل للقول. بهذه الطريقة ، فانني أؤكد على قولي بان الناقد يظل ـــ في الأقل وفي أفضل تقدير ـــ ملتزماً بالواقعية المتواضعة بالنسبة لعلاقة حديثة بالموضوع الذي يتناوله ، وذلك بغض النظر عن مقدار شكّه في طبيعة الحديث الذي يسعى الى حل سره أمامنا ، (مقدار شكه في صلة الحديث بواقع الحديث ذاته). على هذا النحو ، قد لا تكون هناك أية مبالغة بلاغية في لغتي إذا ما اكدت على طقسية الأعمال الأصيلة والشرعة المقدسة المتألفة من تلك الأعمال الأصيلة ذاتها.

تلك هي النتائج التي قادت اليها القناعات المعهودة في تاريخنا النقدي ، وذلك رغم اتضاح ان معظم النقاد الذين يشاركون في هذا القناعات ، غير مستعدين دائماً لدفعها الى هذا المستوى من التأليه. وإذا كان هذا هو حال تلك القناعات ، الآلية الى حدٍ كبير ، التي يتوصل إليها النقاد وهم يدركون بانهم أنفسهم مجرد وسطاء تحليليين وتقويميين يقومون بعمل ما نيابة عن العمل الأدبي خدمة لثقافتهم ، فذلك أيضاً هو حال النقاد كأفراد ، حيث يعمد الناقد الى العمل وفقاً لمبادىء أقل فصلاً بين الوظائف الابداعية والنقدية. ويشكل ماثيو آرنولد نموذجاً واضحاً لذلك. ففي مقالته المركزية « وظيفة النقد في الوقت الراهن » (١٨٦٤) يميز بوضوح كافٍ بين الشعر والنقد ، غير ان هدفه من ذلك كان إتاحة المجال للنقد كي يمتلك قدراً من المصداقية الابداعية الخاصة بالشعر في العادة.

www.attaweel.com

ففي سياق مجادلته ، يعمد آرنولد الى تحرير النقد من التزاماته المرجعية بالقصائد ، وذلك بالعمل على توسيع مفهوم كلمة « نقد » من مفهوم مقتصر على نقد الأدب ، الى مفهوم يتضمن النقد العام لمشاكل الانسانية التي تؤلف عالم الأفكار. يتضح في تلك المقالة وفي عدد من أعماله الأخرى ، ان ذلك التوسع لما هو « أفضل ما قيل وفكر به » من خلال الشعر والنقد ، إنما يصبح في معناه الواسع جزءاً لا يتجزأ من عالم الأدب. وإذا اعتبرنا تلك الفكرة صيغة سابقة لما يسمى حالياً « الكتابة » — écriture —، نخلص الى نتيجة انها تفترض إلغاء التمييز بين الشعر (من حيث كونه صناعة تخيلية للوعي بالذات) والأحاديث المعنية بإيصال الأفكار ، حيث يتم وضع القصيدة والحديث النقدي على مستوى واحد من حيث الابداع. لم يقصد آرنولد بالطبع ان يطيح بالدور المتميز الذي يلعبه الشعر في مجال الثقافة (انظر مثلاً تمجيده للشعر في « دراسة الشعر » حيث يتحدث عن « الأقدار العليا » والمستقبل المجيد للشعر كبديل للدين). غير ان صفة القوة الابداعية التي يغدقها على النقد بصفته مولداً للأفكار ، إنما تفترض الارتقاء بمستوى الحديث على نحو يؤدي الى نسف فكرة محدودية النقد كفن ثانوي يخدم الفن الأساس الذي هو الأدب.

يمكن الاشارة الى نموذج آخر من لنقاد الذين اتجهوا الى إلغاء الحد الفاصل بين الأدب والنقد. ذلك هو نموذج الانطباعية النقدية القائمة على الانغمار في الذات. وسواءاً تحدثنا عن التصورات الذاتية الحرة المتمثلة في الدعوة الى « نقد خلّاق » أمْ الاتجاه الأحدث المتمثل في مدرسة جنيف « لنقاد الوعي » الداعين الى الدمج بين ذاتية الناقد وذاتية الشاعر ، فقد نبدو وكأننا نجيز استقلالية صوت الناقد على نحو يشكل تحدياً لأولوية القصيدة « كموضوع » للناقد ، وهي أولوية شكلت تقليداً مسلّماً به. غير ان اقتراحاً متطرفاً في تحريريته على غرار اقتراح بوليت بان النقد هو « أدب عن الأدب » إنما يقر بالتزام الناقد بان يكتب « عن » شيء آخر ، بحيث يظل النقد ، رغم اعتباره أدباً ، أدباً من الدرجة الثانية ، ولذلك فهو ثانوي. وأياً كانت محاولات مثل هذا النقد لاجتياز الخط الفاصل نحو الشعر ، فمن العسير ان يمنح أية مصداقية مستقلة كوظيفة ذات استقلال ذاتي.

www.attaweel.com

مع ذلك ، وبالمقارنة مع تلك الاتجاهات العرضية التي اضطرت بعض النقاد خلال القرن ونصف القرن الماضيين الى الاتجاه نحو اغتصاب دور الشاعر ، فان الافتراضات الأكثر تواضعاً حول دور الناقد قد ظلت سائدة ، وذلك الى حين ظهور المفاهيم الثورية حول النقد خلال العقد الماضي. بل يمكن القول انه حتى في تلك الأيام التي لم يكن بالامكان فيها التشكك في سيادة « النقد الجديد » ، فقد حظي مفهوم الناقد بصفته تابعاً للقصيدة بأشد توكيداته : التعامل مع « الموضوع » الشعري بصفته معبود الناقد ، بصفته المبرر الوحيد لوجوده الثانوي المعترف به ببهجة تامة. لقد نظر الى النص الشعري ، بالطبع ، على انه قابل للتفسير ، بحيث ان كل ناقد يملك ما يكفي من الغرور لكي يقدم المفتاح الأخير للتفسير ، رغم ان ذلك قد تمّ بذريعة خدمة النص الأساس ـــ هكذا صيغ يمين الاخلاص ـــ حيث يحتم هذا الالتزام على الناقد أن يبقي على اهتماماته الخاصة جانباً. وفي خضم عمليات التفسير ثم إعادة التفسير ـــ وما يتبع ذلك من تقويم ثم إعادة التقويم ـــ كان لابد من استعراض كل ما يوجد من غموض على نحو استطرادي ضمن إطار هجمة من العنجهية التأويلية التي لم يسبق لها مثيل. وقد يكون ذلك الإفراط هو الذي مهد الطريق لردة الفعل التي تعرض لها مفهوم النقد كفن خدمي خلال السنوات الأخيرة. وقد أقول بدوري ان الادعاء بالاستقلالية الذاتية للنقد ـــ بما يتضمنه ذلك من رفض لأولوية الأدب ـــ هو في حد ذاته إفراط.

هناك عدة أنواع من النقد الدارج في هذه الأيام تفصح عن افتراضات لابد وان يجدها التقليد النقدي الذي وصفته سابقاً فظيعة في إعتدادها بالذات حتى ولو أصبحت مقبولة بشكل عام. تتلخص هذه الأنواع في القول بان العمل النقدي والنص الأدبي الذي يشكل موضوعاً للعمل النقدي هما في نفس المستوى من الابداعية ، وانه على الرغم من إحساسنا البدهي بما يأتي أولاً ، فكلاهما جديران بالأولوية المتساوية. بكلمات أخرى ، ان النقد لا يقل عما نعتبره في العادة « أدباً تخيلياً » من حيث كونه فناً رئيساً ، والكتابة النقدية فعلاً رئيساً. لا استخدم في تناولي لموضوع النقد هنا ذلك المعنى الآرنولدي العريض الذي قد يتضمن النثر اللاقصصي والذي قد ينطبق على مجموعات كبيرة من الكتّاب

www.attaweel.com

مثل مونتين وباسكال وروسو وماركس ونيتشه وآرنولد نفسه ، تستقطب أعمالهم في هذه الأيام الكثير من الدراسة النقدية. وسوف لا أجادل في هذه المقالة ، رغم انني افعل ذلك في مجالات أخرى ، فيما إذا كان من الممكن اعتبار هـذا النوع من النقد العريض أدباً تخيلياً مساوياً في مستوى أولويته لما نعتقد في العادة بانه شعر. فالحالة المتناولة هنا أكثر تـطرفاً ، وذلك بمعنى انني إنمـا أتحدث فقـط عن النقد « الأدبي » ــ أي النقد الذي قد يشكل تعقيبـاً « على » (وبـالتالي تعقيباً « بعد ») الأعمال الأدبية ، كأعمال مفردة أو كمجموعات. ان إمكانيـة إلغاء الحد الفاصل بين الأدب والنقد قد تبدو في ظاهرها صعبة التبرير حين يكون مفهـوم النقد مقتصـراً على التعقيب الأدبي. غـير ان النـظرة الثـوريـة للنقـد التي أناقشها هنا ــ رغم انها تبدو حرة في التعامل مع أي حديث غير شعري الى جانب الشعر ــ لا تقبل بأقل من موقع الأولوية لنفسهـا ، حتى وإن كانت نقداً أدبياً في ظاهرها ، رغم انها تبدو وكأنها تنطلق من محفزات أعمال أخرى. قد نجد في تذمر ادوارد سعيد ، الذي يدعو الى هذا المفهوم الثوري للنقد ، نقداً يعتبره مشتركاً في السمة التكرارية للأدب ، حيث يقـول : « ما يـزال الحديث النقدي ، وعلى نحوٍ فائق ، واقعـاً في شرك التعـارض التبسيطي بـين الأصالة والتكرار ، حيث يتم وضع النصـوص الأدبية الجـديرة بـالدراسة كـافة ضمن التصنيف الأول ، بينما يقتصر التصنيف الثاني بشكل منطقي عـلى النقد أولاً وعلى كل ما هو غير جدير بالدراسة. اعتقد بان مثل هـذه الجدولة إنمـا تؤدي الى شلل تام. فهم يتوهمـون ان كل مـا يندرج تحت اسم الأدب هـو أصيل ، ويصرون في الآن ذاته على ان العلاقة بين « الأدب » والنقد هي علاقة ما هـو أصيل بما هو ثانوي ، بل يتجاهون ما يعم الأدب التقليدي والحديث على السواء من تكرار بالنسبة للمكونـات الأساسيـة ــ كالفكـرة الرئيسة والوسيلة الفنيـة ونظريات المعرفة والوجود.. ».

فحيث يكون التكرار في كل شيء ، تكون كل الأعمال أعمالاً تابعة ، والأصالة ــ شأن كل فكرة حول الأصول ــ هي أسطورة. تذكرني هذه الخاطرة باحتمال انني قد أسأت التعبير إذ نظرت الى النقد وكأنه يصارع مطالباً بأولوية الشعر لنفسه. وقد يكون من الأفضل لو انني قلت انه يمكن للنقد ان يقبل بموقع ثانوي

www.attaweel.com

طالما انه يشارك الأدب في هذا الموقع. فإذا لم تكن هناك أولوية للنقد ، فذلك لأنه لا توجد أية أولوية حرفية في الحديث أبداً ، ومعنى ذلك انه لا توجد للنقد أولوية « أقل » من الأدب.

سوف اقترح ثلاث طرق عمدت المواقف النقدية من خلالها مؤخراً الى تشجيع فكرة الأولوية المتساوية (أو عدم الأولوية) للنقد ، على نحوٍ يؤدي الى تحولها الى افتراض مسلّم به في بعض الدوائر حالياً . أول هذه الطرق ، هي النظر الى تلك الفكرة على انها نتيجة الاعتراف الناجم عن الصراحة المعرفية ، بان تظاهر الناقد بالتعامل « موضوعياً » مع ذلك الشيء الذي يقف خارج حديثه ، والموجود على نحوٍ سابق لحديثه ، إنما تكذبه الطبيعة الانعكاسية لعمله. فقد أصبح النقاد في الآونة الأخيرة اكثر استعداداً لمواجهة الذاتية الجذرية التي تكمن في أشد جهودهم اخلاصاً من أجل انتاج تحليل وتقويم مجردين من الأهواء. فرغباتهم في الاستجابة لضوابط الموضوع الذي يدّعون باكتشافه ، ويسعون الى إقناع الآخرين باكتشافه معهم ، لم يعد يسمح لها بإخفاء حقيقة انهم إنما يتعاملون مع الضوابط انطلاقاً من تجربتهم مع القصيدة. هكذا يتم اعتبار النقد في الوقت الحاضر ــ وهكذا كان في الماضي ــ بانه إعادة كتابة الموضوع وفقاً لشروط الناقد. وبذا يتم خلق موضوع جديد أو طرح جديد للموضوع ، حيث ما يلبث الناقد ان يتعامل معه وكأنه هو الموضوع المكتشف. وأياً كانت رغبة الناقد في الاخلاص ، فالقصيدة التي يخلص لها هي في النهاية قصيدته. وإذ يتم النظر الى هذا الاختزال النرجسي بانه هو الأهم ، فان الطبيعة الاعترافية للفعل النقدي وللنتاج ذاته ، تصبح بحد ذاتها اعترافاً لهذا الموضوع الجديد. هكذا تتحول القصيدة الأصيلة الى باعث صغير جداً ، تصبح مجرد ذريعة أو حجة ــ بكِلا المعنيين ، ويتم الارتفاع بالحديث النقدي الى مرتبة النص الأصيل ذاته.

أما الطريقة الثانية لتبرير النقد بصفته فناً يتمتع بمرتبة الأولوية ، فهي شبيهة بالأولى ، ويمارسها أولئك الذين يضعون كل أشكال الكتابة على قدم المساواة مع الأعمال التخيلية المخلوقة ، ويرفضون التمييز بين تلك الأعمال التي يقصد بها وبوعي ذاتي تام ان تكون أعمالاً تخيلية ــ كالقصائد ــ

www.attaweel.com

والأعمال التي تبدو بانها تتعلق بحديث آخر ، مع الادعاء بمصداقية قد يوافق المرء عليها أو لا يوافق ــ كالنقد. وفقاً لهذه النظرة ، يصبح النقد ــ كعمل تخيلي يستند الى عمل تخيلي سابق ــ عملاً اولوياً كفن وكفعل ، وذلك بمعنى ان كل الأفعال ، شأنها شأن الفن ــ أي شأن النصوص ــ متساوية في الأولوية. يمكن ضغط هذا المفهوم على نحو يؤدي الى الطريقة الثالثة. فكل أشكال الكتابة ، وكذلك كتّابها ، في حالة تنافس مع بعضهم البعض. فالشعراء يتنافسون مع الشعراء السابقين ، والنقاد يتنافسون مع الشعراء ، الذين يشكلون موضوعهم ، وكذلك مع النقاد السابقين الذين نقدوا الشعراء : وكل عمل يناضل ضد واقع الزمن من أجل الحصول على مرتبة الأولوية. ضمن إطار هذه الرؤية ، تتغذى النصوص والقصائد والاعمال النقدية كافة بعضها على البعض ، بحيث لا يمكن القول بان أي نص يحتل المرتبة الأولى. ان هذا التداخل النصي الذي تشترك فيه كل النصوص هو الادراك المدفوع بالأنا من أجل الوجود ، وهو يضمن عدم وجود المرتبية أو الأولوية في إطار ادعاءاتهم ، حيث يتم منح الاعتبار لها بوساطة المنظرين.

في ضوء الحريات الذاتية التي انتزعها النقاد عبر تاريخ هذا النظام المعرفي ــ سواء في مجال التفسير أو التقويم ــ ، هل يمكن للإصرار على ان طروحاتهم المفرطة بشأن أولوية واستقلالية هذا النظام أن يكون إصراراً عنيداً وساذجاً ؟ وبكلمات أخرى ، هل يمكن أن يكون رفض التزكية النظرية لما يقوم به النقد على صعيد الممارسة الفعلية أمراً لا يعدو أن يكون غير واقعي ؟

هناك فرق مع ذلك ، بين الفشل العام للناقد في تأدية الفعل « الثانوي » المتمثل في وظيفته الادائية ، والتزام النقاد بهذه الفكرة برعاية ما تم مؤخراً من إجازة للاداء المستقل. فلأول مرة ، كما أعتقد ، عمد النقد الى تخطي عملية إعادة ترتيب الشرعة : ففي شكله الثوري الجديد ، عمد النقد الى نسف المبدأ الأساس للشرعة ــ من حيث كونها مجموع الأعمال الأدبية كأعمال الأولوية ــ والى إعادة تشكيلها على نحو يتيح له ان يحتل مكانة له فيها. فرغم ان النقد قد عمد في الماضي عن قصد أو غير قصد الى استبدال موضوعه (أو من أجل الدقة المعرفية يمكن القول « الى إعادة خلق موضوعه ») على نحو يتفق

www.attaweel.com

ومتطلباته ، ها هو يرفض الآن فكرة انه بحاجة الى موضوع ، معلناً بانه نفسه الموضوع الذي لا يتقيد بمجال أو أحكام ، فهو موضوع مطلق قادر على الحلول محل المفعول به. هكذا يصبح الناقد منافساً حقيقياً للشاعر ، مالئاً عمله بمرجعية وعيه الذاتي. فهو يعتمد على نصوص سابقة ، ولكن هذا الاعتماد ليس أكثر من اعتماد الشاعر على نصوص سابقة ، فيعيد صنعها على نحو جديد هو جدة عمله وقد نبذ الشاعر بعيداً. انه ينضم الى موكب التداخل النصي كمشارك غير خاضع لأية قيود. وإذ أصبح متحرراً من الوهم إزاء مسؤولية النقد أمام الموضوع ، فبمستطاعه الانغمار في قراءات خاطئة تجيزها لا مسؤوليته ، وإعادة صنع الحديث من خلال إسهامه فيه ، مؤدّياً بذلك المهمة نفسها التي منحها إليوت قبل عدة عقود ، للشاعر التقليدي الموهوب.

ماذا ، بعد ذلك ، بالنسبة للدور الذي اعتاد النقد ان يكرس له نفسه ، ولو على نحوٍ خادع ، ألا وهو القيام بفعل يفرضه عرف معين ؟ هل يجب إلغاء هذا الدور ؟ أو انه سوف يختفي من الوجود مع كل ما هو عليه من عدم تطبيق أو يفشل في اداء هذا الدور إلا على نحو غير مباشر بين حين وآخر ، هل يعني انه لابد له من عدم القيام بأية محاولة ، حتى ولو كان ذلك ضمن إطار الاحساس الواعي ذاتياً بحدوده الالزامية ، وهي حدود معرفية وسيكولوجية ؟ ان التبرير الوحيد لالغاء الفكرة التقليدية حول دور النقد ، هو إقرارنا بانه ضمن إطار الكتابة المساواتية ، لم تعد هناك اعمال أدبية — لم يعد هناك ذلك الجسيم من الأعمال التي تتطلب تقديم خدمة لها ، أو تلك الشرعة التي لابد من الحفاظ عليها والاستمرار في خلقها. غير انني افترض بان « هناك » اعمالاً أولى — أولى تماماً على الرغم من حتمية طابعها القائم على التداخل النصّي — تستحق أن لا تنبذ ، وهي أعمال شكلت تاريخياً حافزاً لتجارب ذات قيمة فريدة تشهد بقوة العمل التخيلي المعالج بالوعي الذاتي ، عبر لغة معالجة بالوعي الذاتي.

نتيجة لذلك ، فانني افترض كذلك بان الدور القديم والأكثر تقليدية للنقد ما يزال بحاجة الى اداء. رغم إغراءات تضخيم الذات النقدي ، لابد لي من الاستمرار في الكتابة دفاعاً عن المفهوم الأكثر تواضعاً — والأقل بطولة — للنقد كفن ثانوي. فالنقد فن بالتأكيد ، وقد يبدو وكأنه يشترك في بعض خصائصه

www.attaweel.com

الثانوية مع الشعر انطلاقاً من طبيعتهما المشتركة القائمة على التداخل النصي ، غير انه رواية ثانية للرواية الأولى ، وعليه ان يرضى بالتزاماته المرجعية لتلك الرواية الأولى التي ترويها القصيدة. ومن حيث كونه نقداً ادبياً محدوداً ، لابد له من الإقرار بالقصيدة كنقطة بداية له ، وذلك بغض النظر عن سطور التداخل النصي التي تدخل وتخرج من كليهما واليهما. ان القراء الذين يُكتب النقد من أجلهم ، إنما يمتلكون حق الطلب بان يحاول النقد تقديم قراءة صحيحة وليس تقديم قراءة مغلوطة ، وذلك بغض النظر عما يقدر لهذه القراءة من الوقوع معرفياً وسيكولوجياً ، في مصيدة الأخرى. والقارىء بصفته ناقداً منافساً ، قد يعمد الى الشجار حول مقدار ما تجاوزته عملية القراءة.

إن ما أود قوله ، هو أن موجة النقد الجديدة الدارجة ، ورغم ما تتسم به من جاذبية ثورية ، إنما هي في المطاف الأخير ، صيغة أخرى ـــ وربما أكثر هذه الصيغ جذرية ـــ من الصيغ المتعددة للذاتية التي شهدناها خلال القرن الاخير. قد تكون الاجابات التقليدية ، التي يقدمها ناقد تقليدي منشغل بعمله المتواصل ، ازاء الذاتية ، مفيدة هنا. نحن بحاجة الى تشككية صحية تذكرنا بمخاطر الأنوية ، حيث من شأن ذلك ان يؤدي الى تعرية الادعاءات السلطوية للناقد ، والأرضية الماورائية التي يقف عليها ، غير ان هذا لا يؤدي الى الغاء حاجة الثقافة لهذه الادعاءات ، ثم إنكارها ، ثم اعادة صياغتها. فمن الأفضل لنا أن نكون واعين بالطبيعة البراغماتية (التجريبية) لحاجتنا النقدية ، حيث نكون بذلك مدركين لطبيعة اسسها المعرفية المهزوزة ، غير ان الحال لا يكون كذلك إذا ما أُرغمنا على التخلي عن المسؤولية المرجعية للتعليق الأدبي ، وعلى إجازة الانغمار الذاتي النقدي لمجرد ان محاولة لجم النقد مسيئة لنا. فنزعة الناقد نحو الغرور هي نزعة شديدة القوة بحيث لا يتوافر مجال الى تشجيعها من خلال الإيحاء بانه لا يحتاج الى اي باعث آخر ، بان عمله الخاص لا يحتاج الى الانحناء الى سلطة أعلى هي سلطة نص يعرف بانه أولوي من خلال كلماته ذاتها. فالتواضع النقدي ليس فضيلة فائضة بحيث يقتضي الأمر أن نحول دونها. على العكس من ذلك ، فالواقع المعرفي الخاص بصلة الناقد بالنص الأصلي ، هو على نحو يدعو الى ضرورة تضليله بعيداً عن الادعاء بالتواضع : فتبعية منظوره

www.attaweel.com

الخاص لحاجاته الخاصة تضمن وجود رؤية مكتفية ذاتياً ، بغض النظر عن الشكل الذي تختفي وراءه. لا يمكن بالطبع وجود شيء حيادي يقوم بدور الدليل ، أياً كان ضيق الثوب الذي يلبس فيه نزعاته.

مع ذلك ، يجد النقاد الزملاء أنفسهم في بعض الأحيان يتحدثون عما يبدو وكأنه نفس العمل. فعلى الرغم من ذاتيتنا ، يصعب علينا تجاهل الاتفاق الجزئي على إمكانية الحوار أحياناً بين القراء الناقدين. وإذا كان حجم الاتفاق قياساً بعدم الاتفاق ضئيلاً على مدى التاريخ النقدي ، فان واقع وجود « أي » اتفاق إنما يقدم مبرراً براغماتياً آخر للقيام بما يقوم به النقاد في العادة ، كما يوفر أرضية للافتراضات الظواهرية بان هناك موضوعاً مشتركاً يمكن للنقاد أن يختلفوا عليه ، أو في الأقل ، بان الموضوع لا يشكل موضوعاً ذاتياً محضاً اخترعه شخص ما لارضاء حاجاتهم. فتاريخ الذوق يمكن أن يُصار على نحو يؤدي الى المبالغة في الأدلة حول ذاتية الأحكام ، رغم أكثر الادعاءات بالموضوعية تنزيهاً. غير ان التباين يبدو أشد عنفاً إذا ما بدأ النقاد بافتراض انهم لا يدينون بالوفاء لأي شيء غير حديثهم الخاص ، والقراءة المغلوطة التي يرعاها.

إن الصراع الذي ما زال التقليد الانكلو ــ أميركي يخوضه ضد طغيان المؤثرات الأوروبية ما بعد البنيوية ، إنما تبرز أهم نتائجه (بالنسبة للدراسة الأدبية على الأقل) في مسألة خضوع النقد نظرياً للنص الأدبي الأولي. ومع الاعتراف بقوة الحجج التي توضح كل ما اعتبره النقد أموراً مسلّماً بها ، لابد للنقد من ذلك أن يوضح بعض الأسس التي سيعمل من خلالها. فمع استمرار الاستعداد لمنح بعض الأعمال التي تم تطويبها مكانة خاصة ، فهو يضطر للحفاظ على وظيفته كوسيط بين تلك النصوص وثقافتها ، حيث يعمد الى توفير ما تتضمنه من معاني وتقويمها كأعمال جديرة بهذا الجهد التفسيري الذي يقوم به الوسيط.

فالفعل التفسيري ذاته إنما يفترض بان القصيدة أكثر أهمية ، غير انها اقل تفسيراً للذات بحكم توجه لغتها ، من النقد الذي يقوم بتفسيرها. فهو يفترض بان القصيدة انعكاسية وتفكيكية ذاتياً ، بحيث لابد للنقد الذي يتناولها أن يحاول بأن يكون المعادل المرجعي لذلك الشيء الذي لا يستطيع التحدث باسم

www.attaweel.com

نفسه. غير ان الناقد الثوري الذي يرفض مثل هذه التبعية ، إنما ينظر الى عمله وكأنه يمتلك الخصائص التي ينسبها الآخرون حصراً الى الشعر ، كالمقارنة وتحسين قدرات الشعر على التفكيك الذاتي. قد يرى البعض بان هذا النمط من النقاد يزدهر حين تتدهور أحوال الشعر. وإذ تذوي القصائد ، التي حرمت حالياً من المكانة النخبوية ، فتنحدر الى مستوى الكتابة العادية التي حددت لها من قبل النظرية الأخيرة ، فان طموحات النقد قد تزداد حجماً. هكذا يجري التشجيع على الديمقراطية اللاطبقية للنصوص جنباً الى جنب مع فقدان النبالة الشعرية لخصائص نبلها. غير ان كاتب النقد قد يحاول اليوم أن يلتقط هذه الخصائص أن يجازف بالتحول الى شاعر ، وذلك بالسعي نحو تفكيك القصيدة التي لم تعد تملك القدرة على تفكيك ذاتها ، حيث يحتفظ الناقد بموقعه كناقد اضافة الى اغتصاب موقع الشاعر. هكذا يمكن إتهام الناقد اليوم بان له مصلحة في جعل الشعر مجرد حديث ، خاصة وانه يجد نفسه في مركز أكثر قوة كلما قل انتاج الشعر المتميز. هذه صيغة أخرى للاتهام الذي وجهته سابقاً ، وهو ان النقد السائد في الفترة الأخيرة إنما يسعى ليس فقط الى اعادة ترتيب الشرعة ، وإنما لوضع نفسه فيها كند على أقل تقدير ــ بل كالأول بين الأوائل. وإذا كان ذلك أكثر من تهمة فارغة ، فقد يعبر عن حقيقة ان بعض هؤلاء النقاد إنما يؤيدون التوجهات المعادية للشعر في الكثير من الشعر الحالي ، وهو اتجاه يدعو الى جعل كل قصيدة غير قابلة للتمييز بين أشكال الكتابة الأخرى ، أن تكون نصاًمن النصوص اللامتمايزة. هكذا يتحول العالم الى مجرد نصوص ، الى نصوص « ما بعد حديثة » Post Modern يوفرها ــ أو يستغلها ــ نقد « ما بعد حديث ». وبذلك يكون هذا النقد الذي يملك المفتاح التفسيري لكل عمليات التفكيك ، هو النص الأول الوحيد.

تدفع الثقافة هدفاً باهظاً من جراء هذه الاندفاعة التعظيمية للنقد الذي يسعى الى حشر العالم في رؤيته المقلصة. لذلك نكيل الاحترام لتلك العوامل في العملية النقدية التي تكبح قابلية الناقد على الاطباق على موضوعه وفقاً لشروطه الخاصة ، غير اننا لسنا بحاجة الى جعل عمله على هذا النحو من الابداعية الحرة التي تحظى بها القصيدة. فقد يكون ممكناً ان نستفيد

www.attaweel.com

من هذه التشككية النظرية التي تشكل دافعاً للوعي بالذات في النقد الحاضر ، دون ان نضطر الى حرمان النقد من دوره كرفيق أدبي ، أو الثقافة من المحاور الذي تحتاجه من أجل الحفاظ على انجازاتها الفريدة في اللغة التي تظل تعمل من أجل الثقافة بأقصى طاقتها الادائية الممكنة.

قبل عدة سنوات ، حاولت في مقالة بعنوان « اللهو ومكان النقد » أن أقيم توازناً بين متطلبات جراءة النقد ومتطلبات التواضع النقدي. ورغم ان القضايا النظرية كانت مختلفة جداً عما هي عليه الآن ، فأنا أعتقد بان التوازن الذي حاولت تحقيقه بين القوى الكابحة ، بل والمتناقضة داخل الناقد ذاته ، لا يختلف اختلافاً كبيراً عما سأطرحه الآن. لابد للناقد ، وكما قلت سابقاً ، من أن يلهو ، غير انه لابد له كذلك من معرفة مكانه ، بل لابد له من الاستسلام للأمر الذي يفرض عليه اللهو ضمن حدوده. ورغم ان خاطرة اللهو تفترض الحرية ، فانه لهو الناقد لهو غير مكتمل الحرية. نجد في هذا الشرط المفروض على « اللهو الحر » بقايا المقاومة ضد النقد الثوري للتفكيكيين المتأخرين ، حتى بين أولئك المرنين جداً في التوفيق بين الممارسات النقدية القديمة وما يقترن الآن بأنوية الناقد وافتتانه بلغته الخاصة.

يتحول النقد بصفته لهواً لا يخلو من المسؤولية المرجعية الى تنويعات على قيمة معينة. ورغم ان هذه التنويعات تهدد تشكيل مركز خاص بها ، وهو مركز يكاد يكون منافساً ، فان القيمة الأساسية المتأتية من تصور النقد « للعمل » ، تظل هي القيمة الأساسية التي تحول دون أي منافس محتمل الى أكثر من شبه منافس. كذلك رغم انه لابد للعمل من المعاناة من الحركة المطردة التي تشكل الحياة المنفصلة للنقد ، فان العمل يظل في النهاية هو المركز الذي يقوم عليه عمل الناقد.

ففكرة اللهو الذي لا يتمتع بالحرية التامة ، والتنويعات المستقلة التي تحيط بالثيمة ، تتطلب وضع مصدر ومركز يعمدان باستمرار الى جذب الناقد بالرغم من غروره وشغفه بدوره الخاص. ان تحديد هذه الوظائف المتناقضة للناقد ، لابد وأن يبدو للنقد الدارج حالياً ، بانه تنازلي ومحافظ في آنٍ واحد. وقد يثير خلافاً عميقاً مع ما بعد البنيويين الذين يصرون على إلغاء أي ادعاء بوجود

www.attaweel.com

مصدر أو مركز ، بينما يقوم الإصرار على ان القصيدة هي النص الأولي وان النقد ، رغم كل تحليقاته الرامية الى الاستقلال ، فن ثانوي ، على افتراض وجود مصدر ومركز. فالأصرار المعاكس على التداخل النصي القاطع والشامل لابد وأن يؤدي الى نفي وجود أي نص أولي أو وجود أية مرتبية على النحو الذي اقترحته ، كما يؤدي الى تسوية كل النصوص في حقل التبادلية الملغم.

في سياق الدفاع عن عاداتنا النقدية السابقة ، لا يسعني أن اقوم بأكثر من لفت الانتباه الى ما يوجد في أعماق كل ناقد من إحساس بتفوق العمل الذي اختار الكتابة عنه ، من إحساس باختلاف ذلك العمل كشكل من أشكال الحديث ، عن شكل كتابته. وإذا ما دفعه غروره الى فرض ذاته على الآخرين كما يفعل نقاد اليوم (شأن كافة الكتّاب الذين يسعون الى تحرير أنفسهم من الاعتماد على النصوص السابقة). فهو سيكون ناقداً أفضل ولا شك ، إذا ما عمد الى استخدام النظرية المحافظة لكبح ذلك. إذا كانت محاولة الوصول الى العمل (على نحوٍ موضوعي) غير مجدية ، فهناك اختلافات بدرجة ضئيلة — غير انها حاسمة — بين ما يمكن أن يقوله لنا من خلال انغماره في لهو نقدي مطلق الحرية ، وما يمكن أن يقوله إذا ما سعى الى تكييف نقده « حول » القصيدة. من المؤكد ان الناقد يرغب في ان يكون مطلق الحرية ، وعلى نحو يبدو فيه وكأنه يروي الحكاية لأول مرة — رغم صفته كناقد — غير انه من الأفضل له ان يتذكر بان ما يرويه — وكما بيّنت سابقاً — ليس إلا رواية ثانية. بل قد تكون هذه الراوية أكثر من مجرد ثانية إذا ما انضم الناقد الى مسيرة الرواة خلف الراوية الأصلي (الذي هو الرواية الأصلي ، إذا كانت الحكاية جيدة ، ودون اعتبار لمدى ثراء مصادره ومدى اعتماده عليها). فمسيرة النقاد الاستعراضية مسيرة طويلة ، والناقد إنما يعتمد هذه المسيرة الاستعراضية بصفتها مصادر ثانوية له ، وعلى نحو مختلف عن اعتماده على مصدره الأصلي ، كما يختلف عن اعتماد الأخير على تراث مؤلف من مصادر أولية مشابهة.

فالأقمار التابعة التي تدور حول كوكب رئيس ، قد تكون قادرة على اقناعنا باستقلالية بريقها ، غير انها تظل أقماراً تابعة. ان ما أدعو اليه هو تلك العلاقة بين النقد والعمل الأولي. هناك استعارة مختلفة ، غير انها ذات صلة وثيقة بهذه

www.attaweel.com

الدعوة في فقرة لافلاطون في « إيون » ، يتحدث فيها عن حجـر هرقـل ، وهي تتضمن حكمـة ما زالت فـاعلة بالنسبـة لنا. وقـد أمدتني تلك الفقـرة بالجملة التي صدرت بها مقالتي « اللهوومكان النقد » ، وهي تبدو مناسبة جداً كاستعارة ختامية لما يفعله الناقد ولنوع علاقته بالشاعر. في هذه الفقرة ، يخاطب سقراط أحد تلاميذه ممتدحاً تعقيبه الممتاز على « هومر » :

هناك ألوهية تحركك ، كتلك التي يحتـويها الحجـر الذي يسميه يوربيدس مغناطيسياً ، غير انه يعرف عموماً بحجر هرقل. ان هذا الحجر لا يجذب الحلقات الحديدية فقط ، وإنما ينقل اليها قوة مشابهة تجذب الحلقات الأخـرى ، وقد ترى أحياناً عـدداً من القطع الحـديديـة والحلقات معلقة الواحدة بالاخرى عـلى نحو يشكـل سلسلة طويلة تماماً : وجميعها تستمد قوة التعلق من الحجر الأصلي. عـلى نحو مشـابه ، تعمـد آلهـة الشعـر أولاً الى إلهـام الرجال ؛ ومن هؤلاء الأشخـاص الملهمين تتـدلى سلسلة من الأشخاص الآخرين ، الذين يستمدون الإلهام... هل تعلم ان المشاهد هو آخر هذه الحلقات التي ، كما أقول ، تستمـد قوتهـا من المغنـاطيس الأصـلي ؛ وان التلميـذ على شاكلتك والممثلين هم حلقات وصل وسيطة ، والشاعر نفسه هو أول حلقات الوصل ؟

www.attaweel.com

(٢٤)

ملحق
النقد الأدبي نظرة تاريخية

رينيه ويليك

يمكن تعريف النقد الأدبي بانه « حديث حول الأدب » ، وهو في معناه الواسع هذا ، والشائع في الانكليزية ، يتضمن الوصف والتحليل والتفسير ، اضافة الى تقويم أعمال أدبية معينة ، ومناقشة مبادىء ونظرية وجماليات الأدب ، أو كل ما كان يعتبر في السابق ضمن فن الأدب والبلاغة. مع ذلك ، كثيراً ما تتم مقارنة النقد الأدبي بالتقارير الأدبية والصوفية والتفسيرية والتاريخية ، كما يتم حصره في النقد التقويمي (المتضمن إصدار حكم). ففي اللغات الأخرى ، يجري تفضيل المفهوم الأكثر حصراً ، وخاصة في اللغة الألمانية ، حيث تعني كلمة نقد ــ Kritik ــ في العادة « مراجعة الجديد من الأدب والحكم على العروض الأدبية والموسيقية في الصحافة اليومية » ، رغم ان المفهوم الأوسع قد أخذ في الانتشار ، وذلك نتيجة المؤثرات الانكليزية والأميركية كما يبدو.

ظهرت كلمة نقد ــ Criticism ــ في اللغة الانكليزية في أوائل القرن السابع عشر. ويبدو ان هذا المصطلح الذي صيغ على غرار المصطلحات التي ظهرت خلال القرن السادس عشر ، كالافلاطونية ــ Platonism ــ والرواقية ــ Staicism ــ والتشككية ــ Scepticism ــ قد تم ابتكاره بهدف تحاشي التماثل اللفظي الذي ظهر بفعل عدم القدرة على التمييز في الانكليزية بين كلمة ناقد ــ Critic ــ وكلمة نتاج نقدي ــ Critique ــ ففي عام ١٦٧٧ قال داريدن في مقدمة « حالة براءة » بان معنى نقد ــ Criticism ــ على النحو الذي أسّسه أرسطو ، قد عنت مقياساً للحكم الجيد. كما وصف « تراجيديات العصر السابق » لتوماس رايمر ، في العام ذاته ، بانها « أفضل قطعة نقد في اللغة الانكليزية ». وبعد ذلك بعامين ، تم تقديم

www.attaweel.com

روايته « ترويلاس وكريسيدا » بمقدمة بعنوان « أسس النقد في التراجيديا ». وقد استقر هذا المصطلح نهائياً مع صدور مقالة بوب « مقالة عن النقد » في عام ١٧١١. مع ذلك ، فقد بقي الخلط بين المصطلحات قائماً خلال القرن الثامن عشر ، حيث جرى استخدام "critic" و "critick" أو "critique" بمعنى نقد — Criticism —.

نادراً ما ترد أشكال مطولة لمصطلح "Criticism" الانكليزي في اللغات الأخرى. فقد ورد مصطلح "Criticismo" بالاسبانية في عام ١٦٣٧ وذلك في كتاب بالثازار غراسيان « البطل » — ElHeroe —. كما ورد ذلك في الايطالية على نحو متقطع خلال القرن الثامن عشر ، ثم اختفى نظراً لعدم وجود مشكلة التماثل اللفظي في تلك اللغات. أما في الألمانية ، فقد استخدم كل من شيلينغ وشليغل وجاكوبي وهيغل مصطلح "Criticismus" بالنسبة لفلسفة كانْت. وقد تسرّب الاستعمال غير الأدبي منذ ذلك الحين الى الفرنسية والايطالية والاسبانية. وفي الوقت الحاضر فان مصطلح "Criticisme" يرتبط في هذه اللغات بالكانتْية.

اشتق هذا المصطلح في الأساس من الكلمة اليونانية "Krino" التي تعني « يصدر حكماً » ، ومن كلمة "Krites" التي تعني « قاضي » أو « رجل قضاء ». أما كلمة "Kritikos" فقد وردت في اليونانية منذ القرن الرابع قبل الميلاد بمعنى « الذي يصدر حكماً على الأدب ». فقد وصف فيليتاس الذي جاء الى الاسكندرية في عام ٣٠٥ق.م لكي يعلم الملك بطليموس الثاني ، بانه « شاعر وناقد » — a Poet and also Critic —. وكان كريتس رئيساً لمدرسة نقاد — Critics — في بيرغامون ، حيث يبدو ان تلك المدرسة كانت تتنافس مع مدرسة « النحويين » التي كان يرأسها اريستراخوس في الاسكندرية. وقد جرت العادة على التمييز بين الناقد والنحوي. ففي القرن الثاني الميلادي ، كتب غالين أُطروحة فقدت بعد ذلك حول ما إذا كان ممكناً للمرء أن يكون ناقداً ونحوياً في آنٍ واحد. غير ان ذلك التمييز ما لبث أن تلاشى . ويندر العثور على هذا المصطلح في اللاتينية الكلاسيكية. فقد تحدث هيرون في « إيبيستولي » عن اللغويين والنقاد. فاعتبر النقاد — Criticus — أعلى مرتبة من النحويين — grammaticus —. وكان الناقد معنياً أيضاً بتفسير النصوص والكلمات. ان ما نطلق عليه اليوم اسم النقد الأدبي ، كان في القديم يناقش من قبل فلاسفة مثل ارسطو وبلاغيين مثل كوينتيليان.

www.attaweel.com

أما في العصور الوسطى ، فيبدو ان هذا المصطلح لم يرد إلا كمصطلح طبي ، بمعنى خطير ــ Critical illness ــ. وقد تم إحياء المعنى القديم في عصر النهضة. ففي عام ١٤٩٢ ، أطرى انجيلو بوليزيانو الناقد ــ Critic ــ والنحوي ــ grammarian ــ في مواجهة معلم المدرسة ــ School man ــ. ثم أصبحت مصطلحات نحوي ــ grammarian ــ وناقد ــ Critic ــ وفقيه لغوي ــ Philologist ــ مصطلحات متشابكة تطلق على أناس منهمكين في عملية إحياء المعرفة الكلاسيكية. ومع كتاب ايرازموس « فن النقد » ــ ars Critica ــ اتّسع مفهوم المصطلح فشمل الكتاب المقدس. مع ذلك ، فقد ظل مصطلحا « ناقد » و « نقد » مقتصرين على تقديم وتصحيح النصوص القديمة بالنسبة للانسانيين. فقد عرف كارل شوب (١٥٧٦ ــ ١٦٤٩) « هدف وواجب النقاد الوحيد » بانه « العمل الجاد على تحسين أعمال الكتّاب باليونانية أو اللاتينية ». أما جوزيف جوستوس (سكاليغر الصغير) (١٥٤٠ ــ ١٦٠٥) فقد اعتبر « النقد » فرعاً من فروع النحو ، ينحصر في تمييز الأبيات الأصيلة في قصائد القدماء ، وتصحيح القراءات السيئة ، وهوما يسمى في وقتنا الحاضر « بالنقد النصّي ».

غير ان جوليوس سيزر سكاليغر (١٤٨٤ ــ ١٥٥٨) كان الاكثر تأثيراً في الدعوة لتوسيع مفهوم هذا المصطلح. فقد خصص الجزء السادس من أدبياته ، والذي عنونه "Criticus" لاستعراض الشعراء اليونانيين والرومان ، والمقارنة بينهم وتقويمهم وتصنيفهم حسب مرتبتهم الشعرية. غير ان تغلغل المصطلح في اللهجات المحلية ظل بطيئاً جداً. فالكتب الحديثة المعنونة « النقد الأدبي في عصر النهضة » إنما تتجاهل حقيقة ان مثل هذه الأمور لم تكن تناقش خلال القرن السادس عشر إلا ضمن إطار البلاغة وفن الادب. ففي إيطاليا يبدو ان مصطلح "Critica" قد ظهر لأول مرة في عام ١٥٩٥. غير ان التقاط هذا المصطلح وانتشاره السريع إنما كان في فرنسا وذلك في أوائل القرن السابع عشر وبتأثير من سكاليغر وتلاسذته الهولنديين : هاينسيوس وفوسيوس . ففي عام ١٦٢٣ أطلق شابيلين لقب « الناقد العظيم » على سكاليغر. وفي عام ١٦٨٧ ، كان بمقدور لابروير أن يتذمر من ان « النقاد والمنتقدين » يظهرون الآن على شكل جماعات ويشكلون زمراً تعيق تقدم الفنون.

www.attaweel.com

في فرنسا القرن السابع عشر، استطاع النقد ان يتحرر من الخضوع للنحو والبلاغة، فاستوعب « الفن الأدبي » أو حل محله جزئياً. وقد ارتبطت تلك الحركة بنمو وانتشار الروح النقدية بشكل عام، وذلك بمعنى تزايد التشكك وعدم الثقة بالسلطة والقوانين، وما تبع ذلك من تعاظم في الاهتمام بالذوق والأحاسيس والمشاعر. فالكتّاب القليلون الذين عبّروا عن آرائهم بالنسبة لمفهوم النقد أو دور الناقد، مثل الأب بوهور في فرنسا واليكساندر بوب في انكلترا، قد عمدوا الى الدفاع عن مثلهم في مواجهة الأدعياء والمزيفين والمتلاعبين بالكلمات، ووصفوا الناقد الحقيقي بإطراء على انه شخص ذو ذوق وفطنة وروح عالية. وقد أسف بوب بشكل خاص على الفصل الزائف بين الفطنة والقدرة على إصدار الأحكام، ودعا الى احترام القديم، بل والقوانين، مع اعترافه « برشاقة ليست في متناول الفن » وامتداحه الابداعات وخيالات هومر وشكسبير. أما نونتينيل في « حديث حول طبيعة أناشيد الرعاة » فقد بين بانه سوف يكرّس نفسه « لنقد المؤلفين » وهو نقد يتمثل في « التفحص وليس في السخرية ».

خلال القرن الثامن عشر، تم تدريجياً توسيع مفهوم هذا المصطلح الذي كان قد أصبح مقتصراً على النقد اللفظي للكتّاب الكلاسيكيين، بحيث أصبح يتضمن مشكلة الفهم والحكم، بل ونظرية المعرفة والتعرف بأسرها. ففي عام ١٧٦٢، سعى لورد كيمس، وهو قاض سكوتلندي، الى منح النقد في كتابه « عناصر النقد »، مجالاً واسعاً للعمل بالترابط مع علم النفس، وادعى باعتزاز انه إنما يقوم بتأسيس علم جديد، « فحصر علم النقد في أي شكل منتظم لم يتم السعي اليه قبلاً ». وقد عمد على صعيد الممارسة، الى الدفاع عن الذوق النيوكلاسيكي المنطلق من الطبيعة الانسانية العالمية، التي يقر مع ذلك بانها مدركة فقط من قبل القلة القليلة من الناس الذين يتمتعون بالاسترخاء، ويعيشون في عصر متنور، ويفلتون من الفساد. كذلك فان مثال الدكتور جونسون هو « إيجاد مبادىء لإصدار الأحكام »، غير انه لا يعتمد على أي علم نفس مقولب في نظرية، بل يجد دائماً بان هناك « نداءاً مفتوحاً من النقد الى الطبيعة ». فهو يجمع في آنٍ واحد بين الكلاسيكي الذي يؤمن « بقوانين النقد الأساسية التي يمليها العقل والتراث » والتجريبي الذي يعترف بان العديد من القوانين هو قوانين مؤقتة ومحلية، ولا تصمد إلا امام العادة أو المفاهيم

www.attaweel.com

الدارجة. فقد تأثر بالقوة الثورية الجديدة في تاريخ النقد : الروح التاريخية.

غير ان المانيا هي التي كانت مهد التحولات الجذرية التي أصابت النقد بفعل التناول التاريخي. كان هيردر أول ناقد تمرد تماماً على مثال التقليد الارسطوي الأساسي الرامي الى نظرية عقلانية للأدب والى مقاييس ثابتة للاحكام. فقد رأى هيردر النقد على انه عملية تقمص عاطفي ، عملية تماثل ذاتي ، بل عملية تلقائية وتحت — عقلانية. فرفض باستمرار كلاً من النظريات والنظم وعمليات البحث عن الأخطاء ، واقتبس باستحسان قول ليبنيتز بانه « يحب معظم الأشياء التي يقرأها ». فالأسلوب الصحيح « من أجل فهم وتفسير قطعة أدبية ، هو ان يدمج المرء نفسه في روح القطعة ذاتها ». ذلك هو « المنهج الطبيعي ، الذي يترك كل زهرة في مكانها ، ويتأملها على النحو الذي هي عليه ، وفقاً للزمان والنوع ، من الجذر حتى التاج. فأكثر العبقريات تواضعاً تكره التصنيف المرتبي والمقارنة. فالأشنة والطحلب والعليق وأعطر الأزهار ، كل تزهر في مكانها في نظام الله ». فكل عمل فني إنما ينظر إليه كجزء و لايتجزأ من الوسط الذي ينمو فيه ، فيؤدي وظيفته فيه ولا يحتاج الى أي نقد. وبذلك فقد تحولت دراسة الأدب الى نوع من علم النبات.

كذلك امتلك غوتيه ، تلميذ هيردر ، رسالة التسامح ذاتها. فالنقد يجب أن يقتصر على نقد الجمال. لذلك ميز غوتيه بين النقد البنّاء والنقد الهدام. فالنقد الهدّام سهل لأنه يقتصر على استخدام عصا القياس. اما النقد البنّاء فأصعب جداً ، وذلك لأنه يتضمن سؤال : « ما الذي انبرى المؤلف الى القيام به ؟ وهل كانت خطته معقولة ومفهومة ، والى أي مدى نجح في تحقيقها ؟ » لقد تأمل غوتيه في ان يكون مثل هذا النقد مساعداً للمؤلف ، ويعترف بان نقده إنما يشكل وصفاً بدرجة كبيرة للكتب التي تركت أثراً فيه. « ففي الأساس ، هذه هي الطريقة التي يمارس القراء فيها النقد ». وعلى الرغم من النسبية التاريخية والذاتية اللتين تمتع بهما كل من هيردر وغوتيه ، فهما لم يقطعا كل روابطهما بالتقاليد الكلاسيكية. غير ان نظرياتهما ما لبثت أن أدّت مع دخول القرن التاسع عشر ، الى انتشار النسبية النقدية التامة أو النقد الذاتي الذي تجسد في تعريف اناتول فرانس الشهير للنقد على انه « مغامرات الروح بين الأعمال العظيمة ».

www.attaweel.com

في الآن ذاته ، كان ايمانويل كانتْ قد قدم في « نقد الحكم » في عام ١٧٩٠ ، حلاً لمشكلة النقد المركزية اعترف فيه بذاتية الحكم الجمالي ، غير انه ترك مجالاً كذلك لعالمية هذا الحكم. فقد رفض كانتْ اي تصور للنقد وفقاً لمبادىء مسبقة ، وفقاً لقوانين أو قواعد. فالذوق ذاتي ، غير ان الأحكام الجمالية تختلف عن تذوق الزيتون أو المحار مثلاً وذلك من حيث ادعائها بالعالمية. فالحكم الجمالي ، رغم انه ذاتي ، إنما يتوجه للحكم العام ، للمدارس العامة للبشرية ، لمثال وحدانية الحكام. لذلك فهو ليس نسبياً ولا مطلقاً ، ليس فردياً على نحو تام بما يعنيه ذلك من فوضى ونهاية للنقد ، ولا مطلقاً بمعنى انه ينطبق على أشكال خالدة. وفي الوقت الذي أكد فيه كانتْ على دور المشاعر الشخصية ، فقد اعترف بما هو شبيه بالمسؤولية الجمالية. يجدر بنا أن نتجاوب مع الفن العظيم إذا ما أردنا أن نكون بشراً تماماً. وهو مفهوم تأملي ، وضرورة إشكالية ـــ وليس ضرورة مطلقة كما هو الحال في الأخلاق. فمفهوم كانتْ للنقد هو مفهوم رافض للمبادىء والعقائد. فالنقد إنما يعمل دائماً من خلال الأمثلة ، مما هو ملموس. والنقد تاريخي ، وذلك بمعنى انه فردي ، ولذلك فهو مختلف عن العلوم التعميمية ، انه مقارن ، بمعنى انه يشكل مجابهة مع أناس آخرين ، ولذلك فهو عملية استقصاء داخلي ، عملية نقد ذاتي ، امتحان لمشاعر المرء الخاصة.

مع ذلك ، لم يعن كانتْ كثيراً بالأعمال الفنية الملموسة. غير ان حركة التأمل التي قام بتدشينها قد أدت الى ازدهار الجماليات في فلسفات شيلينغ وهيغل ، والى انبثاق النظريات الأدبية عند شيلر وهمبولدت وآخرين عديدين. وقد عمد الأخوان شليغل (وكانا على صلة وثيقة بفيختـه وشيلينغ) الى صياغة أكثر النظريات النقدية تعقيداً وتكاملاً في ذلك الحين. وكان الأخ الأصغر ، فريدريك شليغل (١٧٧٢ ـــ ١٨٢٩) هو الأكثر أصالة ، غير ان الأخ الأكبر ، أوغست ويلهلم (١٧٦٧ ـــ ١٨٤٥) هو الذي أوجد أكثر الصيغ تأثيراً بالنسبة للمقارنة بين الكلاسيكية والرومانتيكية ، بالنسبة للثنائية العضوية ـــ الميكانيكية التي ما لبثت أن أصبحت جزءاً من تاريخ النقد الانكليزي على يد كوليريدج. رفض فريدريك شليغل على نحو قاطع تسامح هيردر العالمي الذي من شأنه ان يقود الى التخلي عن النقد. لقد عرف بان المشهد النقدي لا يمكن أن يتراجع أمام التاريخي ، وذلك لأن الكتب ليست « مخلوقات أصلية ». فالنقد يجب

www.attaweel.com

أن « يتحقق من جدارة وعدم جدارة أعمال الفن الشعرية ». ويمكن أن يتم ذلك من خلال الانتباه الشديد للنص ، وهو انتباه يجب أن يبدأ بحدس للكل. ان هذا الكل لا يعني العمل الفني الفردي ذاته ، بل كل التاريخ الفني. فكل فنان إنما يشكل إشراقة لكل فنان آخر ، وهم جميعاً يشكلون نظاماً. لذلك يجب على الناقد أن « يعيد بناءه ، يتمعن في ويجسد الخصوصيات الدقيقة للكل ». ان هذا « التجسيد » هو عمل النقد. غير ان شليغل يميز وظيفة أخرى للنقد : انها المناظرة ، والتحريض والتوقع. فهو نقد لا يقتصر على الشرح ولا يكون مجرد نقد محافظ ، بل هو نقد منتج يشكل محفزاً للانبثاق الأدبي بوساطة الارشاد والتحريض.

أما أوغست ويلهلم ، فقد اتفق مع أخيه بشكل عام ، غير انه أخذ يؤكد في محاضراته البرلينية على دور التاريخ : رغم ان العمل الأدبي لابد أن يكون عملاً قائماً بذاته ، فعلينا أن نعتبره كجزء في سلسلة ». فالنقد بالنسبة للنظرية والتاريخ ، هو حلقة الوصل الوسيطة. والناقد ذاتي ، غير اني قادر على السعي من أجل الموضوعية بالتعرف على التاريخ وبالرجوع الى نظرية : « فالتفكير النقدي في الماضي كان عملية تجريبية دائمة من أجل اكتشاف الخلاصات النظرية ». وعدم الاتفاق لا يقود بالضرورة الى التشكك العام « فأناس مختلفون قد يثبتون نظرهم على مركز معين ، غير انه بما ان كلاً منهم ينطلق من نقطة مختلفة من المحيط ، فان كلاً منهم يطلق إشعاعاً مختلفاً ». وهو ما يعبر عن منظورية وسيطة بين التاريخية والمطلقية.

تم تطوير مفهوم هذه الوظيفة الوسيطة للنقد من قبل أدام مولر (١٧٧٩ ــ ١٨٢٩) حيث توصل الى وجهة نظر ذات نزعة تاريخية تامة. ففي محاضراته التي ألقاها في عام ١٨٠٦ ، تصور مولر الأدب بانه عملية تطورية على غرار أي كيان عضوي. فانتقد فريدريك شليغل لأنه لم يلاحظ الاستمرارية الكاملة للتقاليد الأدبية ولأنه أغدق الثناء على نوع واحد من أنواع الفن ، هو الفن الرومانتيكي. ان هذا النقد التوفيقي الوسيطي لا يقول مع ذلك بالتخلي التام عن إصدار الأحكام : فكل عمل فني لابد من الحكم عليه وفقاً لموقعه ووزنه بالنسبة للأدب ككل. وكل عمل إنما يسهم في الكل ويؤدي بذلك الى تعديل الكل.

www.attaweel.com

والهدف هو التوفيق بين الحكم والتاريخ.

كان الاهتمام بنظرية النقد في انكلترا وفرنسا ضئيلاً إذا ما قورن بالاهتمام ذاته في ألمانيا في ذلك الحين. فعلى الرغم من ان صموئيل تيلر كوليريدج كان الانكليزي الوحيد الذي ألمَّ إلماماً واسعاً بالفكر النقدي الألماني ، فهو لم يسهب في الحديث عن مفهومه للنقد. لقد صاغ كوليريدج برنامجاً طموحاً بهدف الحصول على « أعراف ثابتة للنقد ، مقرة سابقاً ، ومستخلصة من طبيعة الانسان » ، وفي عملية استرجاعية ، تحدث كوليريدج عن نفسه مشيراً الى تسعينيات القرن الثامن عشر بقوله : « كنت أقدر قيمة قصيدة أو قطعة أدبية ما وفقاً للقدرة العقلية أو المصدر الذي يوفر المتعة المعطاة في تلك القصيدة أو القطعة الأدبية ». فنظرية النقد التي يوحي بها هذا القول هي نظرية سيكولوجية تتمثل في وضع الملكة العقلية والقدرة التخيلية ــ imagination ــ في مرتبة أعلى من التهيؤات ــ Fancy ــ والعقل في مرتبة أعلى من الحواس. غير ان كوليريدج لم يطور ذلك الى نظرية نقدية.

بين النقاد الانكليز في ذلك الحين ، حاول هازليت محاولة واعية لصياغة ما أصبح يُطلق عليه بعد ذلك اسم « النقد الجماعي ». « فأنا أقول ما أعتقد : أعتقد بما أشعر. لا أستطيع تجاهل الانطباعات المعينة التي أتلقاها من الأشياء ، ولدي الشجاعة الكافية للإفصاح (على نحوٍ مباشر) عن طبيعتها ». فعملية النقد هي إيصال المشاعر. استخدام هازليت أساليب جديدة ــ الاستعارات المجازية المنبعثة المعقدة ، الاستذكارات الشخصية ، الشعور بالألفة ــ على نحو أشبه ما يكون بدليل متحمس في معرض للرسوم أو في مكتبة. فقد خاطب هازليت جمهور الطبقة الوسطى الجديد ، وسعى الى كسبه ، الى دفعه نحو الاستمتاع بالأدب. هكذا لا يكون الناقد قاضياً ولا منظراً ، وإنما وسيطاً بين المؤلف والجمهور.

أما توماس كارلايل ، فقد تبنّى في مقالاته المبكرة فكرة النقد المتعاطف ، متأثراً في ذلك بهيردر والآخوين شليغل. فهدف الناقد ، كما يقول ، « هو تقمص رؤى المؤلف » ، يتحتم عليه ان يشق طريقه نحو « طريقة تفكير الشاعر ، لكي يرى عالمه بعينيه ويحس كما يحس ، ويحكم على الأشياء على النحو الذي يحكم به

www.attaweel.com

الشـاعر ذاتـه عليها . فخـلال عملية الاستمتـاع بعمـل فني مـا ، « تتحـول على نحو ما ، والى حين ، الى رسام العمل الفني أو شاعره ». غـير ان النظرة القديمة للنقد تعود ثانية على يد ماكولي الذي وصف الناقد بـانه « ملك مـدجج بـالسلاح ، مسلح بقـوانين السـوابق الأدبية ، يتحتم عليـه أن يقـود المـؤلف الى الموقع الصحيـح الجديـر به ». فقـد شغف ماكـولي بالحكم عـلى المؤلفـين وتصنيفهم مرتبياً.

تتردد هذه الآراء في النقد في الولايات المتحدة. فقد مجد ادغار آلان بووظيفة النقد ، وتردد في اعتبار النقد علماً أَمْ فناً. فالنقد يتطلب فناً بمعنى ان كل مقالة يجب ان تشكل قطعة فنية ، غير انه علم أيضاً لأنه يقوم على مبادىء. أما رالف والدو ايمرسون ، فهو شأن كارلايل ، لا يعترف إلا بالنقد التقمصي والتمثلي. فهو يقول بان القدامى قد رأوا ان « تفسير أي مخطوط يجب أن يتم بنفس روحية الشخص الذي انتجه » وهي روحية « قانون النقد الأساسي » ، ويقـول بجرأة ان « قاريء شكسبير هو أيضاً شكسبير ». والمدهش حقاً ، هو انه من بين النقاد الأميركيين ، فان مارغريت فولر هي التي تأملت على نحو أكثر ملموسية في طبيعة ووظيفة النقد ، فميزت بين ثلاثة أنواع من النقاد : النقاد « الذاتيون » الذين ينخرطون في أهوائهم الشخصية ، والنقاد « التأمليون » الذين قد ينغمرون كلية في الكينونة الغريبة [كينونة الأديب]. والنقاد « واسعو الإدراك » الذين يدخلون أيضاً في طبيعة الكينونة الأخـرى ، غير انهم يقـومون الى جـانب ذلك بالحكم على العمل وفقاً لقانونه الخاص. لذلك يجب على النـاقد أن « يتفحص ويقـارن وينخل ويغربل ». فقول الناقد : « لا أستطيع الاستمرار حتى أعرف ما أشعر به ولماذا » ليس تعبيراً سيئاً عن ضمير الناقد.

أما في فرنسا ، فقد استمر النقد « العلاجي » أطول فن أي مكان آخـر. فقد شكل جوليان ـــ لويس جوفري (١٧٤٣ ـــ ١٨١٤) منظراً بدا وكأنه يخدم « الذوق الجيد والأخلاق السليمة والأسس الأزلية للنظام الاجتماعي » الحكومية. فهو على إستعداد لاستدعاء الشرطة لتأديب المؤلفين السيئين. وحاول ديزيـريه نيسارد أن يقيم نقداً « كعلم تام ». وذلك بإيجاد معايير مثالية ـــ للروح الانسانية العالمية ، وعبقرية فرنسا وكمال اللغة الفرنسية ـــ بحيث يمكن له الحكم على كل

www.attaweel.com

عمل من الأعمال الأدبية الفرنسية على نحو صحيح. لذلك أدان النقد الذي يقوم على « كل وفق ذوقه » ، والنقد الذي يختزل الأدب الى مرآة للتاريخ والتغيير الاجتماعي. كذلك عمد فرانسوا رينيه دي شاتوبريان في مقالة شهيرة حول ديسو (١٨١٩) الى « التخلي عن انتقاد الأخطاء التافه والسهل ، والاتجاه الى النقد الصعب العظيم للجمال ». غير انه مع فيكتور هوغو ، وبخاصة مع ظهور كتابه عن شكسبير ، تكرس الاتجاه نحو إدانة النقد التقويمي العلاجي ، واصبح الرفض القاطع لمثل هذا النقد مقبولاً علناً. « فالعبقرية كينونة مثل كينونة الطبيعة ، ويتحتم القبول بها على النحو الذي هي عليه وكما نقبل الطبيعة. فإما ان نأخذ الجبل أو نتركه ». لذلك أعجب هوغو بكل ما يشبه الحيوان.

غير ان شارل أوغستين سان ــ بوف كان أكثر النقاد الفرنسيين انهماكاً في التفكير الدائب بالنقد خلال القرن التاسع عشر. وقد تغير موقفه عبر عمله الطويل من التصور المبكر الأكثر ذاتية ، والذي اعتبر فيه النقد تعبيراً ذاتياً ، الى القصور الأكثر موضوعية وابتعاداً وتسامحاً ، من التقبل التعاطفي غير النقدي لدور « سكرتير الجمهور » الى التأكد المتزايد على دور التقويم ، ثم الى تعريف الذوق والتقاليد. ان هذين الاتجاهين يبدوان متعارضين في الغالب عند سان ــ بوف. فالنزعة التاريخية الرومانتيكية المبكرة تتوافق مع التسامح والنسبية ، غير انها كثيراً ما تتناقض معها بفعل اشتراكه في الحملات الأدبية التي كانت تدور في عصره. فقد أصبح لفترة من الوقت « داعية » فيكتور هوغو. أما موضوعية وابتعاد سان ــ بوف في مرحلته المتأخرة ، فيتفقان والعلم الطبيعي كنموذج. وقد تطلع سان ــ بوف في مرحلته الأخيرة الى نظرية تقول بالأنماط السيكولوجية للأشخاص (انظر مقالته عن شاتوبريان في عام ١٨٦٢). مع ذلك ، فان عودته الى الذوق الكلاسيكي قد أدت الى إعادة الاعتبار للوظيفة التقويمية للنقد ، وللنبرة السلطوية ، بل وللوثوقية العقائدية ، « فالناقد الحقيقي يسبق الجمهور ، يوجهه ويرشده » ، والناقد « يصون التقاليد ويحفظ الذوق ».

في أواخر القرن التاسع عشر ، تعاظمت الهوة بين مفاهيم النقد القائلة بالموضوعية العلمية والمفاهيم التي اعتبرت النقد عملية تذوق شخصي. وقد أخذت المفاهيم التي اعتبرت النقد عملية تقويمية وحافظاً للتقاليد بالتراجع ، رغم انها

www.attaweel.com

وجدت في انكلترا ناطقاً مؤثراً في شخص ماثيو آرنولد. كان آرنولد مدافعاً هاماً عن النقد ، عن « التجرد » ، عن حرية تـدفق الأفكار الأوروبيـة الى انكلترا. وقد آمن في بعض الأحيان بالنقد الوصفي ، المعلوماتي ، المحرر ، الممهد لعملية الابداع . غير ان آرنولد ما لبث ان اخذ يؤكد على الوظيفـة التقويميـة للنقد ، كما أخذ يدافع عن المعيار الواقعي » ضد المعيار « التاريخي » اللذين اعتبرهما وهميـين. فالمعيـار الشخصي بالنسبـة لآرنولد ، هـو التقويم وفقـاً لارتبـاطاتنـا الشخصية وأهوائناوظروفنا » التي تجعل التقويم ذاتياً. كذلك فان « التاريخي » يشوه القيم ، يبالغ في تقدير أعمال كانت مفيدة في مرحلة من مراحل تطور الأدب. أما المعيار « الواقعي » فهـو المعيار النقـدي الوحيد ، لأنـه يستند الى معـايير دائمية ، الى « أفضل » الأفكار والأقوال في العـالم. ان نقد آرنـولد الخاص ، الذي يستند الى « المحكات » الانطباعية ، أو الى مفهوم تاريخي يعتبر ان أدباً معيناً هو أدب ملائم للعصر الذي ظهر فيه ، قد يقع في التناقضات ، غير انه ظل مخلصاً لفكرة التقويم كمثال أعلى للنقد.

في إيطاليا ، وصل أكبر النقاد المؤرخين الايطاليين في القرن التاسع عشر ، فرانسيسكو دي سانكتيس ، الى نتائج مشابهـة وعلى نحـو مستقل. فقـد ميز بين ثلاثة مراحـل للعملية النقـدية : الأولى هي عمليـة الخضوع والاستسـلام للانطباعات الأولى ، ثم اعادة الخلق ، والثالثة هي عملية التقويم ، أي إصدار الحكم. فالنقد لا يستطيع أن يحل محل الذوق ، والذوق هـو عبقريـة الناقـد. وكما يقول المرء بان الشعراء يولدون ، كذلك فان النقاد يولدون ». لذلك فان دور الناقد هو « إعادة عمل ما عمله الشاعر ، بطريقته الخاصة وبوسائل أخرى » ، بترجمة عملية الابداع في العمل الفني الى عالم الوعي. رغم ذلك ، فـان الفعل النقدي الصحيح ، هو تحديد القيمة الجوهرية للعمل ، « وليس » ما يشترك فيه مـع روح العصر أو مع أسـلافه ، بـل ما يمتلكـه من خصـوصيـة وفـرديـة. أما في ألمانيا ، فان ويلهلم ديلثي ، الذي كتب عام ١٨٨٧ في فن الأدب من وجهة نظر سيكولوجية دعا فيها الى الصرامة العلمية ، بدأ يهتم بالنقد في أواخر حياته ، حيث جادل قائلاً ان النقد » مرتبط بالضرورة مع عملية التأويل. ليس هناك فهم بدون الشعور بالقيمة ، غير ان التأكد من ان القيمة موضوعية وعالميـة لا يتم إلا من خلال المقارنة.

www.attaweel.com

كان هيبوليت تين في نظريته « العنصر ، البيئة ، اللحظة » أبرز من سعى الى صياغة نقد وفق نموذج العلوم الحتمية. فقد اعتنق تين فكرة ان النقد « مماثل للبستنة التي تدرس البرتقال والغار والصنوبر والبتولا باهتمام متساوٍ ». تبدو النزعة التاريخية لهذا المفهوم بانها تقود (على نحو هيردر) الى التسامح العالمي ، وبالتالي الى النسبية التامة. غير ان تين لم يعتبر الأعمال الفنية كافة ذات قيمة متساوية. بل حاول التغلب على النسبية بمعيار القابلية التمثيلية. فهو يسأل فيما إذا كان العمل يمثل نمطاً دارجاً عابراً ، أو لحظة تاريخية ، أو روح أمة ، أو الانسانية بشكل عام ، ثم يحاول ترتيب الأعمال وفقاً لهذا المعيار. فأي عمل فني هو دائماً علامة أو رمز للانسانية ، أو للأمة ، أو لعصر ، من الخطأ اعتبار تين عالماً اجتماعياً يتعامل مع الأعمال الفنية كوثائق اجتماعية. فهي ، ضمن منظومة أفكاره ، خلاصة وجوهر التاريخ ، وهو اتجاه هيغلي في النهاية.

بين اتباع تين ، حاول إميل هينيكان (١٨٨٨) وضع أساس علمي مختلف ، فانتقد ثلاثية تين « العنصر ، البيئة ، اللحظة » مفضلاً عليها سيكولوجية المؤلف والجمهور. وكان التأكيد على الجمهور كرديف فكري للعمل اتجاهاً جديداً تماماً رغم انه ظل في حيز الاقتراح. غير ان هينيكان قدم كذلك اقتراحاً للخروج من دائرة التفكير السببي المحض نحو نقد أدبي « تركيبي » يتضمن جماليات وسيكولوجيا وسوسيولوجيا ضمن منظومة اطلق عليها اسم « انثروبولوجيا » — علم الانسان.

أما فيرديناند برونيتيير الذي تبع تين في دعوته للمثال العلمي (التطور البيولوجي بالنسبة لبرونيتيير). فقد تناول نظرية النقد على نحو أكثر انهماكاً. فقد رأى ان النقد يجب ان يركز على العمل الأدبي ذاته ، وان يميز بين دراسة الأدب والمسيرة والسيكولوجيا والسوسيولوجيا وأي من الفروع الأخرى. كما دافع عن الهدف النهائي للنقد الذي اعتبره بانه التقويم والمرتبة ، وميز بين عملية التقويم وأي من عمليات التفضيل الشخصي الصرف ، أو الانطباع ، أو الاستمتاع. ورأى بوضوح ان العمل الأدبي بحد ذاته ، وليس روح المؤلف أو الخلفية الاجتماعية ، هو موضوع النقد. فإذا كان النقد « ينسى ان القصيدة هي قصيدة حين يمتنع عن إصدار الحكم ، فهو ليس نقداً ، وإنما تاريخ

أو سيكولوجيا ». ان محاولة تين وهينيكان جعل النقد علمياً بمعنى الامتناع عن المديح أو الذم قد حكم عليها بالفشل. كذلك جادل بروبنيتير ضد العقيدة الانطباعية التي قدمها أناتول فرانس في ذلك الحين بلباقة فائقة بقوله ان النقد الموضوعي وهم : « فالحقيقة هي ان الانسان لن يستطيع الإفلات من ذاته. ما الذي يمكن أن لا نعطيه مقابل ان نرى الأرض والسماء للحظة واحدة بعيني ذبابة ، أو ان نفهم الطبيعة بعقل بسيط بدائي هو عقل القرد ؟.. يجدر بالناقد إذا كان صريحاً مع نفسه أن يقول : أيها السادة ، سوف أتحدث عن نفسي من خلال علاقتي بشكسبير وراسين وباسكال وغوتيه ». يجيب برونيتيير قائلاً باننا لسنا ذباباً ولا قردة ، وإنما نحن بشر ، والحياة بمجملها هي عملية خروج من الذات ، « وإلا لما كان هناك مجتمع ، أو لغة أو أدب أو فن ». ويبرهن بان أكثر الانطبباعيين تطرفاً يصدرون الأحكام في كل آن ، وانهم هم أنفسهم لا يستطيعون تجاهل حقيقة ان « هناك اختلافاً في المرتبة بين راسين وكومبيسترون ، وان احداً لا يستطيع وضع فيكتور هوغو في مرتبة أدنى من مدام ديبورد فالمور ، أو وضع بلزاك تحت شارل بيرنارد ». رأى برونينير النقد بانه « جهد مشترك » ، ووجد مجالاً واسعاً للاتفاق حول الأدب الكلاسيكي. والاستمتاع المحض لا يشكل معياراً للقيمة. فنحن نضحك على مهزلة أكثر مما نضحك على « عدو بشر » موليير. رغم ذلك ، « بمقدورنا ان نرفع انفسنا فوق أذواقنا ». فالتعاطف والتقويم ، رهافة الحس والعقل ، إنما ينفصلان في هذه الحالة عن بعضهما على نحو خطير.

هناك كاتب انكليزي عُني على نحو مماثل بالمثال العلمي ، هو جون ادينغتون سيموندز ، حيث رأى ، شأن بروتيتيير ، ان الخطة التطورية بما تتضمنه من افتراض ذي طبيعة حتمية حول الصعود والانهيار ، إنما تثير مشكلة النقد في أحد صورها. فإقامة شبه مع حياة النبات أو الحيوان لابد ان يقود الى تسامح عالمي ، الى التنازل عن النقد. فمن المستحيل ان تنتقد الشباب على شبابه أو الكبر على اقترابه من الموت. غير انه رأى حاجة للتغلب على هذه النسبية. فالناقد لا يستطيع أن يقتصر على التاريخ » ، يجب عليه ان يبتعد عما هو عابر ووقتي ، يجب عليه التركيز على العلاقات المقيمة... وهناك ثلاثة أنماط من النقاد :

www.attaweel.com

القاضي ، والعارض ، والمؤرخ الطبيعي للفن والأدب. فالقاضي هو الناقد الكلاسيكي الذي يصدر حكمه وفقاً لمبادىء ووفقاً لقرارات أسلافه. والعارض هو الناقد الرومانتيكي الذي يعرض أحاسيسه الخاصة. أما المحلل العلمي فهو المؤرخ المورفولوجي الذي ينظر الى الادب بمنظار تطوري. غير ان هذا المحلل العلمي لا يقنع سيموندز الذي يطالب بان يجمع الناقد بين هذه الأنماط الثلاثة. فالناقد « لا يستطيع التخلي عن حقه في الحكم ، غير ان واجبه الأعلى هو تدريب قابليته التقويمية وتشذيب ذاتيته بدراسة الأشياء ضمن علاقاتها التاريخية. يعترف سيموندز في النهاية بان النقد ليس علماً ، وإنما يمكن ممارسته بروح علمية.

لقد جرى التأكيد بعدة صيغ على أهمية التعاطف ، بل والتماثل . من قبل العديد من الكتّاب. صاغ بوديلير مثاله صياغة جيدة بقوله : « يجب أن تدخل الى جلد الكيان المخلوق ، أن تصبح منغمساً بعمق في المشاعر التي يعبر عنها ، وان تحس بها إحساساً شاملاً ، بحيث يبدو ذلك وكأنه نتاجك الخاص ». غير ان بوديلير كثيراً ما نظر الى النقد على انه تعبير عن الذات ، ونقد للذات. فالنقد لا يجدر أن يكون « منحازاً » عاطفياً ، سياسياً ، بمعنى أن يكون مكتوباً من وجهة نظر حصرية ، غير انها وجهة نظر تفتح أوسع الآفاق ».

أما بالنسبة لجول ليميتر ، فالنقد ليس إلا « فناً من أجل التمتع بالكتب واثراء وتنقية انطباعه عنها ». لذلك اعتبر الفصل بين الاعجاب والحب ، وهو ما تقبله برونيتيير ، ليس أمراً مؤسفاً فقط ، وإنما أمر زائف ، « فالمرء يصف ما يحب بانه جيد ». والناقد ليس قاضياً وإنما مجرد قارىء. وهو يحتاج الى « التصور المتعاطف ». وقد قيل نفس الشيء في الولايات المتحدة من قبل هنري جيمس الذي اعجب كثيراً بسان ــ بوف. وكان قد كتب منذ عام ١٨٦٨ قائلاً : « الناقد مجرد قارىء شأن كل الآخرين ــ قارىء يطبع انطباعاته ». وكرر ذلك قائلاً : « لن يستطيع أي شيء ان يحل محل الطريقة القديمة الجيدة في « حب » عمل فني أو عدم حبه ». والنقد هو « البوابة الوحيدة للتذوق ». والمنهج الصحيح للنقد هو التعاطف والتماثل مع العمل الفني.

تقدم الحركة الجمالية الانكليزية أطروحات مشابهة. غير ان والتر باتر

www.attaweel.com

قد وصف خطأً بانه مجرد انطباعي. فقد اكد على واجب الناقد في اقتناص الفردية والفرادة في العمل الفني ، واعتبر سؤال « هل يمنح هذا الكتاب متعة ما ؟ » مجرد خطوة أولى على طريق النقد. فالناقد يجب أن يذهب الى أبعد من ذلك ، أن يتغلغل « عبر النتاج الأدبي أو الفني الى التكوين العقلي والداخلي للمنتج ، الذي يحدد شكل عمله. وأكثر من ذلك ، عليه ان يعرف كيف يوصل تلك النظرة الثاقبة بإيحاء ما يسميه باتر « الصيغة » — Formula —، و « المبدأ الفاعل » — Active Principle — أو « باعث » — Motive — العمل. اما أوسكار وايلد ، فذهب أبعد من أي كاتب إنكليزي آخر في الدعوة الى الذاتية. ففي مقالته « الناقد كفنان » (١٨٩٣) اعتبر النقد فناً إبداعياً. فالنقد هو شكل من السيرة الذاتية. والعمل الفني هو مجرد نقطة انطلاق لعملية إبداع جديدة لا تشترط وجود علاقة واضحة بما يتم نقده . اما الموضوعية فهي مثال سخيف : « فدلال المزادات هو الوحيد القادر على الاعجاب بكافة مدارس الفن على قدم المساوة ». كذلك راى وايلد جدلية الذاتية والموضوعية : « ان الناقد لا يستطيع تفسير شخصية وعمل الآخرين إلا بتكثيف حدة شخصيته ». هكذا يتردد وايلد بين الدعوة لنقد قائم على التفحص والتصور التاريخي ، كتمرين في العالمية ، والدعوة المناقضة للعناد القصدي والنزوات. فمفهومه للنقد إنما يمثل الطرف الآخر الأقصى لما وصل اليه الفكر في القرن التاسع عشر.

ادخل القرن العشرون تصعيداً جديداً للصراعات بين المفاهيم الرئيسة للنقد — التقويمي والعلمي والتأريخي والانطباعي اضافة الى « الابداعي » — كما أضاف بعض البواعث والأفكار الجديدة. فقد سارت في إنكلترا وجهة نظر تجريبية مناهضة للتنظير حتى بين نقاد مثل تي. إس. إليوت. فقد شكك إليوت بالجماليات واعتبر النقد في غالبيته شبيهاً بالشاعر « الذي يحاول دائماً الدفاع عن نوع الشعر الذي يكتبه ». وإذ ميز بين ثلاثة أنماط من النقد — ما يسمى بالنقد الخلاق والذي هو في حقيقته مخلوق مسلوب العافية ويمثله باتر على نحوٍ مرعب ، والنقد « التاريخي » والأخلاقي الذي يمثله سان — بوف ، والنقد « الصحيح » أو « النقد الذي يقوم به الشاعر — فان إليوت يتجاهل النظرية أو ينساها تماماً. ان الاستثناء الوحيد الذي يسمح به إليوت هو أرسطو ، الذي

www.attaweel.com

يبدو تأثيره كناقد في خطة إليوت أمراً غير قابل للتفسير. هكذا ترك النقد جانباً دونما دور يذكر. وصف إليوت وظيفة النقد في بعض الأحيان بانهـا « توضيـح الأعمال الفنية وتصحيح الذوق » ، بل وأحياناً « السعي العام من أجل التقويم الصحيح ». غير انه رفض النقد التفسيري والتقويمي على أية حال. « فالتفسير — Interpretation — إنما يبدوله بانه مجرد شر لابد منه ، ينتج اختلاقات ، والنقد التقويمي محظور اطلاقاً على الناقد : « يتحتم على الناقد أن لا يمارس الاكراه وان يصدر الأحكام التي تقول بالأسوأ أو الأفضل ». فوظيفة الناقد هي « مجرد التـوضيح » — Elucidation — (التـوضيح نشـاط يختلف اختلافـاً غـامضـاً عن التفسير) ، « فالقارىء هو الذي سوف يشكل الحكم الصحيـح لنفسه ». غير ان إليوت قد أصدر الأحكام في الممارسـة ، وفي كل صفحـة من صفحاتـه تقـريباً ، واعتبـر نفسه مـدافعاً عن التـراث أو حتى « خـالقـاً للقيم ». لذلك فان مفهوم إليوت للنقد يبدو غير مقنع أبداً في ضوء ممارساته الذاتية.

ينتمي منافس إليوت ، اي. أ. ريتشاردز الى المدافعين عن المثال العلمي. لذلك يجـدر ان يصبح النقـد علماً جـديداً ، أو عـلى الأقل « تقنيـة تعـاونيـة للاستقصاء بحيث يمكن أن تصبح مؤهلة لأن تسمى علماً ». تـطلع ريتشاردز الى الانتصـار الكلي النهـائي للعلم فقـال في عـام ١٩٥٢ : « علينـا أن نبحث عن طريق تؤدي الى أن تخضـع « القيمـة » دون أي تحفظ لرعـاية « العلم ». أما العلم الذي يستند اليه ريتشاردز فهو علم النفس ، وفي كتبه المبكـرة فكان « علم الأعصـاب ». أما في كتـابه « التقـد العمـلي » الصـادر عـام ١٩٢٨ ، فقد استخدم التجريب العلمي دون اللجوء الى التحليل بأي معنى كمي أو لأي منهج منضبط من أجل صياغـة الأسئلة. وقد شكـل عمله هذا محـاولة لتحليل مصادر سوء القراءة التي يرتكبها الطلاب لدى تناولهم لنصوص شعرية مجهولة المؤلفين. إذ تبني ريتشاردز لنظرية اللغة الإيحائية قد عتم على أسلوبه الناجح في النظر الى النصوص وتقويمها بدقة مرهفة.

ترك كل من إليوت وريتشاردز اثراً كبيراً في ف. ر. ليفيز. فمفهومه للنقد مماثل في تجريبيته وآنيته ، غير انه اكثر ميلاً نحو الأخلاقية والوعظية. فالنقد عند ليفيز إنما يدرب « العقل والاحساس معاً ، فينتج حساً مرهفاً ودقة في الاستجابة وعقلاً شفاف النقاء ». كما يجب أن يبدأ كل شيء من عملية تدريب الاحساس

www.attaweel.com

ويرتبط بها. فالنقد يبدأ بمـادة النص الذي أمامنـا. لذلك فان التـاريخ الأدبي والمعرفة الواسعة غير مقيدين ، وذلك على الرغم من أن ليفيز يقر أحياناً بضرورة « معيار للنقد ». فالدافع المركزي للنقد هو الحفاظ على التراث ، غير ان مفهوم ليفيز للتراث يختلف كثيـراً عن مفهوم إليـوت. فمفهوم ليفيـز لا ديني آرنولدي مستمد من القيم الأساسية للمجتمع الانكليزي العضوي القديم ، رغم ان هذا المفهوم الآرنولدي قد تم تعديله أو هدمه في العقود الأخيرة ، وذلك بفعل إعجاب ليفيز اللا محدود بدي. هـ. لورنس وعبادته « للحياة ». « فـالحياة » بـالنسبة الى ليفيز ، مصطلح غامض ومتقلب. لذلك اضطر ليفيز في النهايـة الى الرجوع الى القناعة الحدسية ، « فـالتقويم » ، كمـا يقول ، « هـو حكم حقيقي ، أو ، لا شيء. يجب أن يكون حكماً شخصياً مخلصاً ، غير انه يتطلع لكي يكون أكثر من حكم شخصي. ».

لم يستطع النقد الانكليزي ان يخلّص نفسه من هذه التناقضـات ، رغم إمكان العثور على صيغ متعددة كبدائل. ففي مقالته حول « طبيعة النقد » دعا هربرت ريد الى تبني سيكولوجية يونف كحلٍ لذلك. وجادل وليم رايتر في مقالته « المنطق والنقد » في عام ١٩٦٣ بشأن « عدم جدوى الآليـة الثقافيـة المحددة بالنسبة للمعيار للنجاح النقدي » ، بينما اقتـرب جون كيسي في مقـالته « لغـة النقد » في عام ١٩٦٦ ، وهي مقالة مدينة لنقد ويتغينشتاين للغة ، من الرفض التام لمجمل التراث الانكليزي المرتبط بنظرية خاصة بالعاطفة مؤكداً على الحاجة للتاريخ. كذلك دافعت هيلين غاردنـر في مقالتهـا « عمل النقـد » في عام ١٩٥٩ عن النقد التاريخي ، بينما ميز جورج داتسون في مقالته « النقـاد الأدبيون » في عـام ١٩٦٢ بين « التشـريعي » (أي التقويمي) و « النـظري » ، وقضى بـان النقد « الوصفي » هـو « النقد الوحيـد الذي يتمتع بحيـاة وقوة خـاصة في الوقت الحاضر ». فتأريخ النقد ، وفقاً لداتسون ، يبدو وكأنه « سجل فوضى يتميز بثورة مفاجئة ». فالنقاد الكبار لا يسهمون ، انهم يعرقلون ». في مواجهة ذلك الافراط في التجريبية في إنكلترا ، يمكن الرجوع الى كتاب واحد على الأقل ، هو كتاب هارولد أوسبورن « الجماليات والنقد » الصادر عام ١٩٥٥ ، الذي يقدم دفاعاً منطقياً عن اعتمـاد النقد عـلى الجماليـات ، فيشرح نـظرية « التشكـل

www.attaweel.com

العضوي » التي تعود الى تقاليد الجماليات الرئيسة. فالنقد بالنسبة لاوسبورن ، هو جماليات تطبيقية. كذلك راى غراهام هو في مقالته « مقالة حول النقد » في عام ١٩٦٦ ، ان النقد مناقشة عقلانية تقود الى حكم القيمة. فمبادىء النقد الادبي ليست أموراً متعلقة بالذوق فحسب. فمن حيث المبدأ ، تعتبر الأحكام الأدبية موضوعية ، غير ان بعضها افضل بالطبع من بعضها الآخر. أما نيلسون تورونتو ، ف. ي. سبارشوت ، فيصل في كتابه « مفهوم النقد » الصادر عام ١٩٦٧ ، الى نتيجة انه « لا توجد اية نظرية عامة للحديث التقويمي » ، رغم ان النقد ، في تعريفه له ، هو حديث قابل للخروج بتقويمات ». وقد صدر في عام ١٩٧٠ كتاب لفيليب هوبسبوم بعنوان « نظرية النقد » ، وهو عنوان خاطىء لأن الكتاب قد تضمّن مجموعة من المناقشات على غرار أسلوب ليفيز ، حول قصائد متفرقة ومسرحيات وروايات ، وانتهى بتوجيه نداء من أجل « التناول الجماعي للنقد ». لقد افترض الكتاب طرح نظرية اتصال لغوي ، غير ان الخاتمة لا تعدو أن تكون مجرد نداء تجريبي صرف : ففي افضل الحالات ، يقول المنظّرون شيئاً من مما يلي : « هذه هي اكتشافاتي — قارنوها بما في الكتاب. هل تعتقدون بانها صحيحة.؟ ».

في الولايات المتحدة ، ومع بداية القرن العشرين ، أصبح معظم النقد نقداً اجتماعياً ، وشموليات على نحو يمثل نقداً للمجتمع الاميركي. مع ذلك ، فقد أظهر هـ. ل. مينكين تعاطفاً عجيباً مع آراء حول سبينغرام الذي دعا الى صيغة مخففة من الكروتشية [نسبة الى بينيديتو كروتشه]. ان ما جذب مينكين الى الجمالية هو رفض النظرة الوعظية القديمة للنقد المتمثلة في اعتبار الناقد « شرطياً » أو « جلّاداً ». كذلك لم يجد مينكين في نقد الانسانيين الجدد غير صيغة اخرى للنوع القديم ، هي صيغة بول إيلمر مور وارفينغ بابيت اللذين دافعا عن النقد التقويمي وفقاً لقواعد أساسية كلاسيكية وأخلاقية. كذلك دافع نورمان فورستر عن النظرة القائلة بان التقويم الجمالي هو نقد أخلاقي على نحوٍ مماثل ، وذلك في مقالته « غاية الناقد » في عام ١٩٤١.

جرت مع ظهور « النقد الجديد » عدة محاولات من أجل إيجاد تعريفات دقيقة لطبيعة النقد. وقد عكست هذه المحاولات واقع الانقسامات العميقة

www.attaweel.com

حتى في صفوف الحركة التي سميت خطأ باسم « النقد الجديد » ، وهو اسم أخذ من كتاب جون كرورانسوم الصادر عام ١٩٤١ والذي تضمن نقداً لاذعاً لكل من تي. إس. إليوت وأي. أ. ريتشاردز وايفور وينترز. فقد دأب رانسوم على القول بضرورة انطلاق النقد من نظرية وجماليات ، وركز على الغرض المركزي للنقد ، الذي هو العمل الادبي نفسه .» نقد الخصائص البنيوية للشعر ». ويبدو تحالفه مع كروتشه وبيرغسون واضحاً.

يختلف اتباع وتلامذة رانسوم اختلافاً كبيراً معه. فقد تساءل آلين تيت متشككاً فيما إذا كان النقد الأدبي امراً ممكناً ، ووصل الى نتيجة مؤداها ان النقد « آيل للزوال وقابل للطرد في كل آن » ، فهو نمو متطفّل على الابداع. أحال تيت النقد الفلسفي والأسلوبي الى فروع المعرفة الأخرى ، وطالب بنقد قادر على « نشر المعرفة بالحياة التي يتضمنها عمل ما » ــ وهذا بالتأكيد هوما قام به النقاد منذ قرون ــ ثم تساءل فيما إذا كان النقد ممكناً بمعزل عن معيار خاص بالحقيقة المطلقة فالنقد « ضروري على الدوام » و « مستحيل على الدوام » على نحو تناقضي.

لا نعثر في الكتابات النقدية لأي من بروكس وويليام ويمسات على ذلك، الاتجاه المناهض للمذهب العقلي. فقد رفض بروكس كلاً من النسبية النقدية، والمقاييس وعرف ويمسات مجال النقد الأدبي بانه « الغرض اللفظي وتحليله ». فالفعل النقدي وفقاً لويمسات هو عملية تفسير مطولة دقيقة تتمخض عن الظهور التلقائي لحكم القيمة ، والمشكلة النقدية الرئيسة « إنما تكمن دوماً في كيفية الدفع بالادراك والقيمة نحو أقصى حد ممكن من التوحد ، أو كيف نجعل إدراكنا تقويمياً ». ان كتاب بروكس وويمسات المشترك « النقد الأدبي : تاريخ مختصر » الذي صدر في عام ١٩٥٧ ، يفسح المجال أمام ائتلاف مجموعة من المناهج ، وهو اتجاه تعددي يتناقض والاتهام الشائع للنقاد « الجدد » بالدوغماتية والشكلية.

قد يمكن وصف ايفور وينترز بالدوغماتية ، وذلك في ضوء دعوته الملحة الى التصنيف المرتبي وممارسته العملية لذلك ويتمثل ذلك في قوله : « ما لم ينجح النقد في توفير نظام عملي للتقويم ، فهو لا يساوي شيئاً ». وقد سعى فعلاً الى صياغة مثل هذا النظام الذي يرقى الى مستوى تطبيق معيار خاص بالتجانس

www.attaweel.com

المنطقي والسلامة الأخلاقية.

عمد إثنان من نقاد القرن العشرين ، هما ر. ب. بلاكمور وكينيث بيرك ، الى توسيع مجال النقد خارج نطاق الأدب فأصبح بيرك فيلسوفاً يتطلع الى نظام يجمع النقد الأدبي بالتحليل النفسي والماركسية وعلم دلالات الألفاظ و « هلم جراً ». وحاول استيعاب النقد الأدبي ضمن إطار فلسفة البواعث التي أطلق عليها اسم الدرامية — Dramatism — فالناقد ، وفقاً لبيرك ، نبيّ معنّي بإعادة صنع المجتمع والحياة. أما بلاكمور ، فقد اتجه الى تفحص أمراض ثقافتنا ، وتأمل في مفهوم النقد على نحو متواضع. ومن الغريب انه قد عمد في البداية الى تعريف النقد بانه « حديث رسمي يمارسه هواة » ، غير انه عاد وجادل في ان « أي تناول عقلاني للأدب هو مقبول ، كما يمكن لما يقوم بالتركيز في أي وقت على عمل بذاته ان يسمى كلاماً نقدياً ». واقر بان الجماليات موجودة ضمنياً على الأقل في أي نقد. رغم ذلك ، فالنقد ليس علماً ، لأن العلم « لا يستطيع شرح شعور أو وجود قصيدة ما ». اقترب بلاكمور بذلك من النقاد « الجدد » ، غير انه ما لبث ان أحسّ بانهم يقدمون مناهج لا تلائم إلا المراحل الأولى من النقد — التحليل والتوضيح — وتعجز عن تحقيق المقارنة والتقويم. لذلك دعا الى تقويم عقلاني. غير ان ممارساته الفعلية ونظريته المتأخرة لا تتفقان وهذا المثال. هكذا يصبح الفعل النقدي عند بلاكمور عملاً إبداعياً ، خلاصة لما تتضمنه حياة الكاتب بأسرها من توتر ، تعريفاً للذات ، وذلك رغم ان مقالاته الأخيرة لا تكاد تشير الى أي نص ادبي.

تبنى نقاد أميركيون آخرون « جدد » مفاهيم نقدية اجتماعية بشكل عام. فقد تحدّث ف. و. ماتهيسون في عام ١٩٤٩ عن مسؤوليات الناقد الاجتماعية ، وعني ليونيل تريلينغ بالقضايا الأخلاقية والسياسية في الأدب الحديث. كما نظر هاري ليفن الى النقد الأدبي بمنظار ثقافي عريض ، فاعتبر الأدب « اشبه بمؤسسة ». غير انه ظل مع ذلك نسبياً وتاريخياً في توجهاته. وقد تمت مناقشة نسبية الأحكام النقدية من قبل العديدين مثل جورج بوس « ملاحظات أولية للنقاد » (١٩٣٧) ، وبرنارد هيل « اتجاهات جديدة في نقد الجماليات والفن » (١٩٤٣) ، و وين شوميكر « عناصر النظرية النقدية » (١٩٥٢). كما جرى الدفاع عن وجهة النظر التعددية والآلية من قبل رونالد كرين ، المتحدث الرئيس

www.attaweel.com

باسم ما يُسمى بجماعة شيكاغو الأرسطوية ، فعرف النقد بانه « كلام مدروس ، تنظيم للمصطلحات والطروحات والمجادلات » التي تخضع لاختيار الناقد ، ولذلك فهو نسبي . رغم ذلك ، فقد التزمت الجماعة المذكورة على صعيد الممارسة ، بالتطبيق الصارم لمبدأ الأنواع الأدبية والتصنيف المرتبي على عناصر العمل الأدبي ، واعتبرت ارسطو مرجعاً أعلى لها. في الجهة المقابلة للنقاد « الجدد » ، جرى التقليل من شأن اللغة والرموز لصالح العقدة والشخصيات. وقد اعتبرت جماعة شيكاغو النقد بانه فرع فلسفي ، واتسمت بالثقة المطلقة بمبادئها.

لقد خضعت تلك الادعاءات للتشكيك الدائب من قبل شعراء مثل كارل شابيرو الذي ابتعد عن كل شيء له علاقة بالفلسفة ، وأوصى « بالنقد الأخلاقي » كعمل فني حول عمل فني آخر ، وذلك في مقالته « دفاعاً عن الجهل » في عام ١٩٦٠ ، بينما قال راندال جاريل بالتبعية التامة للنقد الذي تتمثل وظيفته في « تقديم المساعدة لنا بشأن الأعمال الفنية ». فمبادىء ومقاييس المهارة هي إما مؤذية جداً أو عديمة الفائدة بشكل عام ، ولا يملك الناقد غير تجربته... وهو التجسيد التام للتجريبية » (« الشعر والعصر » ، ١٩٥٥). فلا مجال للنظرية ، أو للتاريخ.

غير ان هناك مجالاً للنظرية عند نورثروب فراي في « تشريح النقد » (١٩٥٦). ففي مقدمته « الهجومية » ، يجرد فراي النقد من أية قيمة حكمية ، وذلك لأن النقد « يجب ان يفصح عن تقدم مطرد نحو عالمية لا تعرف التمييز ». يحاول فراي في كتابه هذا ان يصوغ خطة شاملة يوجد الأدب فيها « في كونه الخاص » بحيث لا يعود مجرد تعليق على الحياة أو الواقع ، وإنما يحتوي الحياة والواقع ضمن نظام من العلاقات اللفظية ». فالنقد ، وفقاً لفراي ، إنما يوضح هذا النظام ، ويجب أن ينجح في إعادة صياغة الصلات بين الخلق والمعرفة ، بين الفن والعلم ، بين الأسطورة والمفهوم ». هكذا يتحول النقد على يد فراي الى أكثر من نظرية للأدب ، الى شكل من أشكال الدين ، الى نظام شامل ، الى فرضية عالمية. وقد أحسن ر. و. ب. لويس صياغة ذلك حين قال ان « النقد لا يعود يشكّل واحداً من الفنون الفكرية العديدة ، بل يصبح هو الفعل الفكري برمته ». كما أصبح الناقد « نبياً يبشر الكفار بتواصل البشر مع الحقيقة

www.attaweel.com

المطلقة ». وقد تضمن هذا إطراءاً جدياً. فهو يبين ان هذا المفهوم قد أفلت نهائياً من الانشغال التقليدي بالأدب. لم يعد نقداً أدبياً، وإنما أصبح صيغة فلسفية.

جرت عدة محاولات خلال السنوات الأخيرة للقضاء نهائياً على المفهوم التقليدي للنقد كتشخيص وتفسير وتقويم. وقد أتت هذه المحاولات من مصدرين مختلفين، تدفعهما دوافع متباينة، غير انها تصل في النهاية الى نتائج متشابهة أو متماثلة. فهناك أولاً أولئك النقاد غير المقتنعين بفكرة ان النقد يخدم الأدب، فيحاولون رفع النقد الى مرتبة المبدع غير الملزم بنص معين، بآمريته وتحدياته، ولذلك فهم يجيزون تهشيم النص على أي نحو يؤدي الى إظهار شخصية الناقد. لقد حاول هارولد بلوم في عدة كتب انه « ليس هناك ما يمكن تسميته تفسيراً، هناك فقط سوء تفسير، ولذلك فان النقد بمجمله هو نثر شعري، ودعت سوزان سونتاج الى « الشهوة الفنية » ورفضت التفسير. كما دعا إيهاب حسن الى « ما فوق [أو ما وراء] النقد ». الى الانغمار في أشكال التأملات كافة حول مختلف المواضيع، وضرورة استبدال النقد التقليدي بنظرية « اللا استمرارية اللاهية » — Playful Discontinuity — التي تقود الى « غنوصية » جديدة — gnosticism —. فالفرضية الأساسية هي اللا عقلانية الرؤيوية والطموح الشخصي لكي يتحول [الناقد] الى نبي، أو على الأقل، الى نوع من الشاعر المتحرر من القيود التي يفرضها نظام الأدب، الماضي والحاضر.

أما المحاولة الثانية لإلغاء النقد، فقد انطلق بها المنظرون الذين تعلموا من اللسانيين وعلماء دلالات الألفاظ بان الانسان إنما يعيش في سجن اللغة، وانه لا توجد أية علاقة بين مدلول العلامة وشكلها، بين اللغة والواقع، بين الكلمة والشيء. لذلك أدعو باننا نغدق المعنى على نص ليس له معنى بحد ذاته. لذلك فان الحرية المطلقة في التفسير أمر مبرر تماماً. وقد تم أحياناً رفض التفسير باعتباره مستحيلاً وليس مرغوباً. وقد اعترف البعض ممن وقعوا تحت تأثير جاك ديريدا بحتمية نتائج هذه الاتجاه والمتمثلة في التشكك والنسبية والنهلستية، وانتهاء النقد والمعرفة. يقول روبرت شولز في ذلك : « لقد سلبنا النقد فكرة « ما هو عن » ذاتها — aboutness —، فاللغة هي « عن » ذاتها، والشعر هو « عن » الشعر، والنقد هو « عن » استحالة وجوده ذاته ». لم يذهب بعض اتباع

www.attaweel.com

هذا الرأي الى هذه الدرجة من « الهدم » ، بل سعوا الى ابتكار فن وبلاغة جديدين لا يتضمنان أية إشارة الى الواقع الخارجي ، الى ابتكار شكلية جديدة متطرفة ترفض التفسير والتقويم بحجة انهما ليسا علميين ، وتنادي بخطة عامة للأدب تكون جزءاً لا يتجزأ من نظرية العلامات. يصل هذان الاتجاهان الى نفس النتيجة على صعيد الممارسة ، وهي إطلاق العنان للأخيلة في النقد ، وذلك نظراً لإنكار وجود أي غرض قصدي في العمل الفني.

مع ذلك ، فان الأفكار السابقة على هذه الأفكار ، لم تعدم وجود مدافعين عنها. فقد دافع جيرالد غراف في « الأدب ضد نفسه » (١٩٧٩) عن الوظيفة المرجعية للأدب ، عن حقائقه الافتراضية ، وضمنياً ، عن الواقعية. كما أكد موري كريغر في العديد من كتاباته ، وخاصة في « نظرية النقد » (١٩٧٦) على القوة التمثيلية للأدب والوظيفة التقويمية للنقد مع تقديمه بعض التنازلات للآراء الجديدة. وقد شكل ي. د. هيرش في « المصداقية في التفسير » (١٩٦٧) وفي « أهداف التفسير » (١٩٧٦) أقوى مدافع عن النقد الموضوعي القائم على الاعتراف بقصد المؤلف. فالعودة الى مفهوم النقد القديم قد فات أوانها ، غير انه لابد من التعلم من المشككين كيفية تفحص افتراضاته بشكل دقيق إذا ما أريد ان يعيد بناء سلطته ونفوذه.

في فرنسا ، وعلى الرغم من التباين العظيم في الآيديولوجيات والأذواق الملموسة للنقاد ، فقد تم طرح نفس التشكيلة من المفاهيم النقدية. فهناك التقاليد العقلانية للكلاسيكيين الجدد الذين اعتنقوا مثالاً أعلى للنقد التقويمي ، والتي عبر عنها تشارل موراس بلباقة. أما رامون فيرنانديز الذي يمت بصلة لتي. إس. إليوت ، فقد صاغ صيغة قريبة من النقد الفلسفي التي يتمثل هدفها في « علم الوجود التخيلي » ، أي تعريف مشكلة الوجود. فقد آمن فيرنانديز بوجود « بنية تحتية فلسفية » للعمل الفني ، بوجود كتلة من الأفكار التي يتحتم على الناقد أن يقيم الصلة بينها وبين الفلسفة العامة. غير ان فيرناندیز كان على علم تام بان الوعي ليس من مهمات المؤلف ، بل هو مهمة خاصة بالناقد. (رسائل ، ١٩٢٦).

مع ذلك ، فخلال أوائل القرن العشرين ، كانت التوجهات اللاعقلانية هي

www.attaweel.com

السائدة بشكل عام في فرنسا. فقد أصبح بيرغسون الفيلسوف الملهم لنظرية النقد التي طرحها ألبرت ثيبوديت (١٨٧٤ ـــ ١٩٣٦) والذي كان أكثر لفرنسيين عطاءً في مجال النقد. غير انه رغم ان ثيبوديت قد اتبع منهجاً حدسياً ومجازياً بالنسبة للنقد، فقد تفهم ان الناقد إنما يترجم التصورات الشعرية الى تصورات فكرية، فيحيل الملموس الى مجرد. كذلك فقد أدرك ما تتضمنه هذه الترجمة من مخاطر « الاستعاضة عن الوضوح العميق لصورة ما بفكرة شبه غامضة أو ظل فكرة » (بول فاليري، ١٩٢٣)، والى جانب تلك الترجمة، ميز ثيبوديت نوعين نقديين آخرين، هما : النقد « الصرف » وهو نظرية الأدب، أي الأنواع والمبادىء الأدبية، النقد التاريخي. كذلك رأى بانه « لا يوجد نقد بدون نقد النقد »، وكتب استكشافاً عن تاريخ النقد الفرنسي هاجم فيه الدوغماتيين اليمينيين. فقد كان مع الحركة والمرونة، أو مع ما أسماه « بوحدة الوجود الأدبي ». ان موقف ثيبوديت الذي فسّر على انه دفاع التسامح ما لبث ان تحول على يد عدد من المعاصرين الى تأكيد على الخضوع التام، على انعدام الشخصية النقدية، على التماثل الذي بدا احياناً وكأنه يعني التوحد الصوفي. فقد رثى جاك ريڤير « الليونة المرعبة » للناقد، وتحدث تشارل دوبو بأسف عن « سيولته »، وعن الفضيلة المركزية للناقد، والتي وصفها بانها « عملية تلقّي صرفة » لحياة شخص آخر. كذلك رأى مارسيل بروست، في الكثير من أقواله المتنافرة، ان الناقد يدخل في عقل الآخرين، وتذمر من ابتعاديات ومفارقات سان ـــ بوف، وخلطه بين الحياة والفن. فالتقليد هو الشكل الصحيح للنقد بالنسبة لبروست.

جلبت الحرب العالمية الثانية ردة فعل ضد كل النظريات القائلة بالفن النقي والنقد النقي. فشعار جان بول سارتر، « الأدب الملتزم » الذي طرحه في كتابه « ما هو الأدب ؟ » الصادر في عام ١٩٤٧، شمل مفهوماً للنقد الملتزم بالقضايا الاجتماعية والسياسية. فقد هاجم سارتر النقاد الأكاديميين لأنهم « اختاروا أن يقيموا الصلات مع الأشياء الميتة فقط ». والفن النقي مرادف للفن الفارغ. غير ان سارتر يفرد ركناً للشعر النقي، كما يستخدم في ممارساته النقدية مناهج تحليلية ـــ نفسية لنقد بودلير كإنسان أولاجل تمجيد جينيه بسبب مماثلة

www.attaweel.com

الانسان بالعمل.

ومن الغرابة بمكان ان أدق النقاد خلال النصف الأول من القرن العشرين وأعمقهم فكراً ، وهو بول فاليري ، قد آمن بنظرية نقدية تتيح المجال للفصل التام بين العمل الفني والقارىء أو الناقد. فقد اعتقد فاليري ان أي عمل فني هو عمل ملغز الى درجة انه لا يحتوي على أي معنى محدد ، ولذلك فهو يتيح المجال لما أسماه « بسوء الفهم الخلاق ». « ليس هناك معنى صحيح لأي نص. ولا يملك المؤلف اية سلطة آمرة ». لذلك فان الناقد يملك مطلق الحرية في قراءة النص على النحو الذي يراه عقله الخاص. لذلك فان الحل الممكن هو « النقد الخلاق » ، وهو حل شبيه بدفاع أوسكار وايلد عن النزو ، أو قول اناتول فرانس « بالمغامرات بين الأعمال العظيمة » ، غير انه حل مدفوع لدى فاليري بالإيمان العميق بان هناك فجوات غير قابلة للتخطي بين المؤلف والعمل ، وبين العمل والقارىء.

كذلك جرى الوعظ في فرنسا بحرية التفسير من قبل « النقاد الجدد ». قد تكون اهتماماتهم مختلفة جداً ، فهي تتراوح بين التحليل النفسي ودراسة الأساطير والبنيوية ، أو ما يسمى « نقد الضمير ». وفي كافة الحالات ، فقد جادل النقاد الفرنسيون الجدد في ان العمل الفني ليس عملاً موجوداً بحد ذاته ولا يتضمن معنى محدداً حتى يكتشفه الناقد أو يصوغه ، بل هو بناء عقلي لا يمكن التعرف عليه إلا بالتعاون مع الفاعل. وقد تجلى صراع المفاهيم النقدية في أوضح صوره في الحوار الأخير الذي دار بين ريموند بيكارد ورولاند بارث. فقد هاجم بيكارد تفسير بارث لراسين تفسيراً منطلقاً من جهة نظر تاريخية ولغوية. وفي رده الوارد في « النقد والحقيقة » (١٩٦٦) نقد بارث بصورة مقنعة قصور النقد التاريخي التقليدي ، تجاهله « للحياة » المتغيرة لعمل ما عبر التاريخ ، وتبلده ازاء الألغازية والرمزية ، غير انه يذهب الى أبعد من ذلك في التأكيد على حق النقد في « استنساخ » عمل فني. هكذا يتم استخدام مصطلح « كتابة » لدمج الناقد في الشاعر ، فيقوم الناقد بتحويل العمل الفني على نحو يطابق صورته الخاصة.

أما النقاد الجدد الآخرون ، فأخذوا موقفاً معارضاً. دعا جورج بوليت مثلاً الى المشاركة أو « التماثل » مع المؤلف ، الى « الانتقال الموقعي التام لعالم

www.attaweel.com

ذهني مـا الى داخل عقـل آخر ». وهي فكـرة قديمـة عرفهـا الأخوان شليغـل وكروتشه ، غير انها طرحت كابتكار عظيم. في حين ان القول بان « أساس وجوهر النقد بأسره هو اقتناص وعي من قبل وعي آخر » قد اعطى هذه الفكرة انعطافة جديدة ، هي « التماثل » مع « وعي » الكاتب وليس مع النص . وهو ليس تماثلاً مع سيرته الذاتية ، بل هو بنية يمكن الوصول اليها عبر مجمل كتاباته. فمواقف المؤلف إزاء الزمان والمكـان (وفقاً لبـوليت) أوازاء حيـاة الحـواس (وفقـاً لريتشارد) إنما يتم اعادة تركيبها دون اعتبار للأعمال الفردية أو شكلها. ويصل ناقد مثل جان روسيه الذي يعير اهتمامه لشكل الأعمال الفردية ، الى ان هدف النقد هو « المشاركة في وجود كيان روحي آخر » من خلال التحام شامل الى درجة انـه يستبعد كـل الأحكام ، ولو مـؤقتاً. فمفـاهيم النقد السـابقـة التقـويميـة والجمالية ، بمعنى تحليل وتفسير عمل أدبي معين ككيان بحد ذاته ، قد أصبحت مرفوضة أو هامشية.

انطلق الرفض الأكثر جذرية للنقد التقليدي خلال السنوات الأخيرة من جاك ديريدا الذي أشرت اليه سابقاً بـانه الجـد الأول للاتجاه الجـديد في التنـظيم الأميركي. ان ديريدا في الأساس فيلسوف لغة (نحويّ / حول علم اللغة ١٩٦٧) فأنكر أن يكون للنص اية هوية مستقرة ، أو أي مصدر أو غاية. فالكلمة والشيء والفكر لا يمكن أن تلتقي معاً. والمعرفة هي لهو حر بالمصطلحات ومشتقاتها. هكذا تلتقي بواعث نيتشه وفرويد وهايديغر مع بعض ملامح الدادائية فتنتج تشككية تامة ، بل وإقراراً ذاتياً بالنهلستية. لم يعد للنقد في مفهومه التقليدي وجود.

في إيطاليا ، كان بنيديتو كروتشه قد وصل الى نتائج بدت مشـابهة لذلك على نحو خادع ، وذلك قبل مدة طويلة. ففي أحد أوائل كتبه (النقـد الأدبي ، ١٨٩٤) نفى ببساطة أن تكون العمليات والتنازلات المختلفة التي تسمى « نقداً أدبياً » تشكل موضوعاً موحداً وله أي معنى. غير انه دافع بعـد ذلك عن فكرة ان النقد هو عملية تماثل ، وذهب الى القول : « إذا ما تغلغلت في صميم معنى نشيد من أناشيد دانتي ، فانني أصبح دانتي » (مشكلة الجمالية ، ١٩٠٩). وفي مرحلة تالية من مراحل تفكيره ، اعتبر إعادة الخلق التخيلية مجرد افتراض مسبق للنقد وخلص الى القول بان النقد هو عملية تـرجمة أقـاليم المشاعـر. الى أقاليم إدراك وفكر. ورأى ضرورة تذكـير النقاد بـالتحذيـر الذي كان يعلق

www.attaweel.com

في الصلات الموسيقية الألمانية في أيام شبابه « تمنع المشاركة في الغناء ». على الصعيد العملي ، طالب كروتشه بنقد لا يتجاوز « التعرف على العاطفة الحقيقية للشاعر في شكلها الذي ترجمها اليه ». والى جانب مواجهة مهمة الشخصنة ، يجب على الناقد أن يصدر حكماً ، رغم انه لا يوجد هناك أي معيار غير التمييز بين الفن واللا ــ فن ، بين الشعر واللا ــ شعر ، وذلك على النحو الذي لا يوجد فيه أي وسيط بين الفردي والعالمي بالنسبة لكروتشه. فتصنيف الفنون وتحديد الأنواع الأدبية والأساليب والحيل التقنية كلها ليست ذات أهمية ، وذلك لأن « ما هو خارجي لا يعود عملاً فنياً ».

بعد موت كروتشه ، تعالت أصوات مفهومين مختلفين للنقد ، هما الماركسية والأسلوبيين. دعا أحد أتباع كروتشه ، وهو ماريو فابيني ، الى توسيع النقد لكي يشمل الأسلوب والأنواع الأدبية ، وعادت مجموعة كبيرة من المثقفين الايطاليين الى تبنّي مفهوم النقد بصفته دراسة للسطح الجمالي ، للغة والأسلوب. وفي السنوات الأخيرة ، تركت كل من الوجودية والبنيوية الفرنسيتين آثارهما الواضحة في إيطاليا.

تتمثل خصوصية الوضع الألماني في ذلك الفصل الحاد بين النقد الذي ينشر في الصحافة اليومية والنقد الذي ينشر في المجلات الأكاديمية التي كانت تقليدياً ذات تخصص لغوي ، ثم تحولت في أوائل القرن العشرين الى الجوانب التأملية الفلسفية (تحت تأثير « روح التاريخ »). لم تجر معالجات واسعة لمفاهيم النقد ، رغم ان التيارات السائدة في الغرب قد انعكست في المناقشات الألمانية. دعا ألفريد كير مثلاً الى تفوق النقد على الخلق ، الى اعتبار النقد نوعاً من الشعر ، متجاوزاً بذلك أوسكار وايد ذاته. أما المتخصصون الأكاديميون ، فقد ذهبوا باتجاه آخر ، فاعتبروا النقد علماً ، رغم ان إرنست روبرت كورتيوس ، مثلاً ، رأى النقد بانه « شكل أدبي موضوعه الأدب ». تبنى معظم المتخصصين الألمان النسبية والتاريخية ، وقد صيغت على يد إريك أورباخ.

هناك رغم ذلك ، عدد من النقاد الذين اهتموا بالتقويم والتصنيف المرتبي. إن هوغو هوفمانستال الذي دافع باستمرار عن التقمص والفهم ، قد اعترف كذلك بالحاجة الى التصنيف المرتبي ، الذي يمارسه عملياً كل اعضاء الحلقة

www.attaweel.com

الملتفة حول ستيفان جورج ، والذين يعتبرونه نبياً وقاضياً يسن القوانين. كذلك يبدي ناقد جديد هو هانز ايغون هولترسين اهتماماً بالأحكام الأخلاقية والالتزام بالأمور السياسية مجادلاً في انه ليس هناك ما يسمى بالنقد الأدبي « النقي ». وهو أحد الألمان القلائل الذين أخذوا يكتبون حول الفهم النقدي ومفهوم النقد ، بينما هناك بالطبع انتشار متزايد للنظريات الخاصة بالشعر وبما يسمى بالقراءة الدقيقة الصامتة والتفسير. ان مقدمة إميل شتيغر لكتاب « Die Zeit als Einbil-dungskraft des Dichters » قد وضعت صيغة لرفض « روح التاريخ » مدشنة بذلك مرحلة تركيز جديدة على النص.

كان ولتر بنجامين (١٨٩٢ ــ ١٩٤٠) غير معروف كثيراً في حياته. غير انه اشتهر بعد إعادة نشر كتاباته في عام ١٩٥٢. فقد طرح مفهوماً نقدياً له صلة بالظواهرية أو حتى بفكر هايديغر. ففي مقالة طويلة حول غوتيه (١٩٢٥) قال بنجامين بان النقد هو عملية بحث عن مضمون الصدق في العمل الفني ، أو (البحث عن أخوات العمل الفني اللواتي لابد من العثور عليهن في مجال الفلسفة ». فالأعمال الفنية إنما تمتّ بقرابة حميمة للمثال الأعلى لأية مسألة فلسفية ، والجمال بأسره إنما يمت بصلة للحقيقة. غير ان بنجامين يصر على ضرورة عدم النظر الى هذه العلاقة بانها حقيقة مخفية على نحو ما داخل العمل الفني. فالجمال ليس عباءة أو لفافة أو مظهر ، وإنما جوهر. يتحتم على النقد ان يحترم هذا الستار. يجب أن لا يسعى الى خلعه. ان ما يستطيع الناقد أن يفعله هو تعريف نظير العمل الفني.

قليلون هم الألمان الذين تأملوا في طبيعة النقد على هذا النحو. غير ان هناك حركة مثيرة للاهتمام ، هي الحركة التي تدعو الى إحياء التأويل ، وهو فن التفسير. فقد سار هانز غيورغ غادامار على خطى ديلتي وتأثر بفلسفة هايديغر ، حيث قدم في « الحقيقة والمنهج » (١٩٦٠) أساساً فلسفياً وتاريخياً. أما بيتر زوندي ، فقد ركز هذه الأفكار باتجاه النصوص الأدبية.

خلال السنوات الأخيرة ، استقطبت « جماليات وتاريخ التلقي » التي قال بها هانز روبرت جاوس وولفغانغ إيسر اهتماماً واسعاً. فقد ركز الاثنان على دور القارىء وعلى القارىء المفترض في الأعمال ذاتها ، أي الجمهور المفترض الذي

www.attaweel.com

يمكن اعادة تكوينه بثقةٍ ما. كما عمدا الى تعميم تاريخ الذوق والنقد ، غير انهما لم يحترسا ازاء الوقوع في النسبية المتطرفة : أي الرأي القائل بان أي موقف هو جيد كالآخر ، وان لدى القارىء ما لا يحصى من ردود الفعل المتساوية في أهميتها ، بمن في ذلك النقد ذاته.

تثير روسيا اهتماماً كبيراً ، وذلك لأن المفاهيم المتعارضة تعارضاً جذرياً قد صيغت في روسيا على نحو شديد الوضوح. ففي عام ١٨٢٥ تذمر بوشكين قائلاً : « لا نملك نقداً.. ليس لدينا تعليق واحد أو حتى كتاب نقدي واحد ». غير ان ذلك الوضع ما لبث ان تغير مع ظهور فيساريون بيلينسكي (١٨١١ ــ ١٨٤٨) الذي احتل الساحة النقدية الروسية على مدى القرن كله. شرح بيلينسكي مفهومه للنقد في « خطاب حول النقد » (١٨٤٢) فرفض البيانات الاعتباطية حول الذوق أو التقويم وفقاً لقواعد ، وعرف عملية النقد بانها اشبه بالبحث واكتشاف القوانين العامة للادراك في الخصوصيات ». فالنقد معرفة فلسفية بينما الفن معرفة مباشرة. على صعيد الممارسة ، كان النقد الروسي خلال القرن التاسع عشر نقداً آيديولوجياً واجتماعياً. ويبدو ان ابولون غريغورييف قد شكل استثناءاً. فقد دعا الى « نقد عضوي » حدسي تلقائي. فهدف الناقد اقتناص فردية ونبرة مؤلف أو عصر ما ، هو اقتناص مزاجه الخاص أو « موهبته ». رفض غريغورييف النسبية التاريخية ، غير انه كان على صعيد الممارسة شأن منافسيه الجذريين ، حيث تركز اهتمامه في الأنماط الاجتماعية. لم تظهر المفاهيم الانطباعية والجمالية في روسيا إلا في نهاية القرن التاسع عشر. ففي مقالة حول النقد في عام ١٩٠٧ تذمر الشاعر الرمزي اليكساندر بلوك من الافتقاد الى الفلسفة ، من عدم وجود « تربة تحت الأقدام ». أما الشكليون الروس فقد رفضوا النقد بشكل عام ، ودعوا الى علم تقني للأدب. أما النقد السوفيتي ، فقد شكل عودة الى متطلبات القرن التاسع عشر المتمثلة في الوضوح الآيديولوجي ، في أولوية ما هو اجتماعي بالنسبة للأديب والناقد.

أما اليوم ، فان النقد الماركسي هو السائد في روسيا وخلف الحاجز. وهو نقد وعظي في صيغته الرسمية. فوظيفة النقد هو غرس الشيوعية ويتم الحكم على الأدباء وفقاً لما يقومون به في هذا الاتجاه. ترتبط الوعظية بالاجتماعية :

www.attaweel.com

أي دراسة المجتمع من منطلق اعتبار ان الكاتب محكوم تماماً بأصوله الاجتماعية ، وانه يعكس ، ويجب أن يعكس المجتمع الذي يصف. في صيغ ماركسية اخرى أكثر صقلاً ، وخاصة في كتابات الناقد الهنغاري جيورجي لوكاتش وتلميذه والفرنسي لوسيان غولدمان ، ثم رفض تلك الصيغة المبسطة. فمهمة الناقد هي تحليل بنية مجتمعه وبنية العصور السابقة ، وتفسير اعمال المؤلفين وتقويمها وفقاً لموقعه التاريخي ، وذلك بتقسيم المؤلفين الى رجعيين وتقدميين دون اعتبار لتوجهاتهم العلنية وولاءاتهم. وضع غولدمان خطاً فاصلاً بين الاستيعاب والتفسير الحرفي. فالتفسير الحرفي هو وضع العمل في إطار بنيته الاجتماعية. ان التفكير الدياليكتيكي عند لوكاتش لا يفصح عن أي تناقض بين افتراض ان الحقيقة النسبية الماركسية صحيحة على نحو مطلق ، وافتراض ان روح الحزب المطلوبة في الناقد لا تتعارض مع واجبات المؤلف الأخرى ، أي إعادة انتاج الواقع موضوعياً. على صعيد الممارسة ، توضع قواعد النقد الصارمة خلال المناقشات التي تدور في المؤتمرات الحزبية. فالنقد الماركسي يشكل عودة الى النقد العلاجي ، الى فرض قيم وآراء ، بل وأساليب يتم فرضها من قبل السلطة الهائلة للدولة ، والحزب والمنظمات الأدبية ، التي تعمد الى تطبيق المراسيم بطرق لم يحلم بها ريشيلييه.

يقود هذا الاستعراض لمفاهيم النقد المختلفة عبر التاريخ ، الى نتيجة متوقعة ، وهي ان « النقد » هو بالضرورة مفهوم متنازع عليه ، وانه قد ظهرت خلال القرنين الأخيرين عدة صياغات للتعريفات الممكنة ضمن مضامين متباينة ، ذات أغراض مختلفة ، وفي بلدان مختلفة. غير ان المسائل المطروحة قابلة للحصر في عدد محدود جداً. فالصراع بين المقاييس الموضوعية والمقاييس الذاتية هو الصراع الأساسي ، بل يتجاوز بنحوٍ ما ذلك الخلاف بين المطلق والنسبي ، بحيث يمكن أن يكون صراعاً تاريخياً. فالذاتية قد تكون مطلقة في ادّعاءاتها. كذلك تنقسم مناهج النقد بسهولة الى مناهج حدسية ومناهج موضوعية. فقد يكون الموضوعي هو التمسك بالمقاييس المطلقة للجمال ، أو التمسك بنموذج علمي يتضمن لا مبالاة ضمنية بمعيار النوعية. وقد يكون الحدسي (وهو ما يسمى « النقد الانطباعي » خطأ) هو إصدار الاحكام ، وإصدار حكم هو في العادة نقد

www.attaweel.com

مطلق ولو على نحوٍ ضمني. قد يتخلى النقد العلمي عن الأحكام كافة. غير انه قد يحاول التوصل الى معيار جديد. ان كل ما يقع بين هذين الموقفين من أنواع مطعمة أو توفيقية ، هي أنواع ممكنة وقد تمت صياغتها فعلاً. وفي الوقت الذي ظل فيه النقد التقويمي الحكمي سائداً دون منازع حتى النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، فإن تطور النقد منذ عام ١٧٦٠ لا يمكن أن يوصف بانه مجرد تعاقب في المفاهيم التي يمكن ربطها بوضوح بالمضامين الاجتماعية والسياسية أو حتى الأدبية. فهناك ، كما يبدو ، حرب شعواء بين الاتجاهات الرئيسة ــ التقويمية الحكمية ، الشخصية ، العلمية ، التاريخية ــ وهو تأزم لم يكن قد هدأ في أواخر سبعينيات هذا القرن.

www.attaweel.com

قائمة بأهم الكتب الوارد ذكرها في الكتاب

1) Barthes, Roland, "S/Z", 1974.

2) Barthes, Roland, "The Plrasure of the Text", 1974.

3) Barthes, Roland, "Critique et Verité", 1966.

4) Beardsley, Monroe, "Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism", 1958.

5) Booth, Wayne, "The Rhetoric of Fiction", 1961.

6) Booth, Wayne, "Modern Dogma and the Rhetoric of A ssent", 1974.

7) Booth, Wayne, "Critical Understanding", 1979.

8) Bradburry, Malcolm, "(et). Contemporary Criticism" 1971.

9) Culler, Jonathan, "Structuralist Poetics", 1974.

10) De Man, Paul, "Blindness and Insight", 1971.

11) Derrida, Jacques, "Speech and Phenonena", 1973.

12) Derrida, Jacques, "Of Grammatology", 1976.

13) Ellis, John, "The Theory of Lierary Criticism" 1974.

14) Esslin, Martin, "The Theatre of the Absurd", 1961.

15) Fish, Stanley, Is There a Text in this Class: Interpretive Communities and the Source of Authority" 1980.

16) Foucault, "La Volonté de Savior", 1976.

17) Frye, Northrop, "Anatomy of Criticism", 1973.

18) Gardner, John, "On Moral Fiction".

19) Goodheart, C., "The Failure of Criticism", 1978.

20) Hartman Jeoffrey, "Beyond Formalism", 1970.

21) Hartmann Jeoffrey, "The Fate of Reading", 1975.

22) Hartmann Jeoffrey, "The Study of Literature Today", 1980.

23) Hernadi, Paul, "New Directions in Literarty Classificalion", 1972.

24) Harnadi, Paul, "(ed), "What is Literature ?" 1978.

25) Hirsch, E.O., "Validity in Interpretation", 1967.

26) Hirsch, E.O., "Songs of Innocence", 1974.

27) Holland, Norman, "Reader's Reading", 1975.

28) Hollander, J., "Vision and Resonance", 1975.

29) Iser, Wolfgang, "The Act of Reading", 1979.

30) Jameson, F., "The Prison House of Language : A critical Account of Structralism and Russian Formalism", 1972.

31) Kroeger, Murray, "Theory of Criticism", 1976.

32) Lindenberger, H., "Historical Drama; The Relation of Literarture and Reality",

www.attaweel.com

1975.
33) Lichtenstein, H., "The Dilemma of Human Identity", 1977.
34) Linnebrg, E., "The Bioloical Foundations of Language", 1967.
35) Macksey Donato, (ed.), "The Languages of Criticism and the Sciences of Man", 1970.
36) McCanles, M., "Dialectical Criticism and Renaissance Literature", 1975.
37) Marks, E., "New French Feminism; An Anthology", 1979.
38) Peckham, Morse, "Explanation and Power: The Control of Human Behaviour", 1979.
39) Polanyi, M., "Personal Knowledge".
40) Pratt, M., "Toward a Speech Act Theory of Literary Discoures", 1977.
41) Richards, I.A., "The Philosophy of Rhetoric".
42) Sartre, J.P., "Romantic Rationalist", 1958.
43) Sartre, J.P., "What is Literature ?", 1966.
44) Saussure, Course in General Linguistics", 1959.
45) Searle, J., "Speech Acts: An Essay in Philosophy of Language", 1969.
46) Shattuck, Roger, "The Forbidden Experiment", 1980.
47) Sontag, Susan, "Against Interpretation", 1966.
48) Sparshott, F., "The Concept of Cricitism", 1967.
49) Spitzer, Leo, "Linguistics and Literary History", 1948.
50) Strauss, Levi, "The Savage Mind", 1966.
51) Strauss, Live, "Le Cru et le Cuit", 1964.
52) Suleiman, Susan, (ed.), "The Reader in the Text: Essays on Audience and Inter-preation", 1980.
53) Wellek, René, "Theory of Literature", 1948.
54) Wellek, René, "Concepts of Criticism", 1963.
55) Wellek, René, "Discriminationa: Further Concepts of Cricitism", 1970.
56) White, H., "Tropices of Discourse: Essays in Cultural Criticism", 1978.
57) Wilde, Oscar, "The Critic as Artist", 1890.
58) Wilson, E. "Axel's Tower", 1931.
59) Williams, Reymond, "Marxism and Literature", 1977.
60) Williams, Reymond, "A Vocbulary of Culture and Society", 1976.
61) Wimsatt and Brooks, (ed.), "Literary Criticism: A short History" 1964.

www.attaweel.com

www.attaweel.com

وزارة الثقافة والاعلام
دار الشؤون الثقافية العامة
بغداد ١٩٨٩

الغلاف رياض عبد الكريم
السعر اربعة دنانير

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

www.attaweel.com